



Máster Universitario en Investigación en Arte y Creación

Universidad Complutense de Madrid

Facultad de Bellas Artes

Trabajo Fin de Máster: “Jardines Portátiles”

Autora: Cecilia Orso de Vedia

Tutora: Selina Blasco Castiñeyra

Área temática: 2. Arte-Creación-Producción.

Convocatoria ordinaria: Junio 2011

Índice

Introducción	Pág. 2
1: “Jardines portátiles”	
Descripción y explicación del proyecto.	Pág. 8
Llevar el paisaje: intensificación de la búsqueda de la portabilidad en los jardines: descripción y justificación de los distintos formatos utilizados.	Pág. 18
Envíos: destinatarios, formatos, reflexión y análisis de los resultados obtenidos.	Pág.21
Narraciones afectivas: la subjetividad a través del recuerdo	Pág.49
2: “Otros patios, otros aires” <i>antecedentes personales del proyecto.</i>	
Camino de mutación	Pág.69
El universo íntimo de las plantas: Proyecto patios	Pág.75
Sólo vine a buscar un jardín	Pág.78
Jardines benignos	Pág.80
3: “Especies” <i>referentes artísticos y no artísticos.</i>	Pág.83
4: “Jardinería grupal” <i>el jardín como forma de construcción colectiva</i>	Pág.95
5: “Ecología visual” <i>Reelaboración y resignificación de imágenes para construir nuevas propuestas artísticas .Concepto de posproducción, apropiacionismo y situacionismo</i>	Pág. 110
6: “ La tierra no siempre es la misma” <i>Importancia de los diferentes contextos, integrantes del proyecto y utilización del jardín como dispositivo portable.</i>	
Un contexto. Muchos contextos	Pág.123
La movilidad en la obra	Pág.125
La red como contenedor y medio de circulación del arte	Pág. 128
Conclusión	Pág.130
Bibliografía	Pág. 134

Introducción: algunas consideraciones metodológicas y estructurales

El presente trabajo, ha sido realizado en el marco del Máster Universitario en Investigación en Arte y Creación dictado en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid durante el curso 2010-2011. La investigación que aquí se muestra, es el resultado del desarrollo a lo largo del máster de mi proceso creativo, de las búsquedas que fui realizando en cada asignatura, las lecturas y el conocimiento de artistas que abordan cuestiones que se relacionan con mis inquietudes.

Considero que la investigación está aún en proceso y soy consciente de que hay muchos campos en los que puedo seguir profundizando, tanto a nivel de producción de obra, como de análisis y bibliografía. Pero he decidido presentar esta instancia de la investigación como trabajo final, ya que se corresponde con el avance que he hecho en ella a lo largo del máster, presentando un “estado de la cuestión” de la misma. He podido planificar un esquema de los temas a tratar en el desarrollo de la investigación, identificando aspectos imprescindibles que necesariamente deben abordarse y logrando un gran avance en el desarrollo de los mismos, siempre considerando la posibilidad de ampliarlos en futuras investigaciones.

El origen del proyecto aquí explicado, surge en una de las asignaturas del máster denominada Investigación y Teoría en Bellas Artes, fruto de una consigna propuesta por las profesoras Selina Blasco y Beatriz Fernández. La misma consistía en diseñar un proyecto de exposición de la obra personal que involucrara obras de otros artistas, considerando a los mismos como referentes de nuestro propio trabajo. En el diseño de la exposición, teníamos que tener en cuenta cómo iban a presentarse esos artistas, de qué manera se vincularían con nuestra obra y la forma en que se expondrían esas relaciones. La cátedra sugería un formato pequeño, ya que éramos muchos alumnos y el resultado del ejercicio sería mostrado en la sala de exposiciones de la facultad, por lo cual había que dividir bien el espacio.

Como primer ejercicio, realizamos la búsqueda de referentes artísticos a partir de la visita de la exposición “ Antes que todo”¹ montada en el Centro de Arte dos de mayo². En esa

¹ La exposición “Antes que todo” se realizó del 17 de septiembre del 2010 al 9 de enero de 2011 en el Centro de Arte dos de Mayo. Sus comisarios fueron Aimar Arriola y Manuela Moscoso. La muestra ocupaba la totalidad de los espacios del Centro y participaban 56 artistas. Su objetivo principal era dar visibilidad a formas de trabajo desarrolladas en los últimos 20 años en España. Más información: <http://ca2m.org/es/exposiciones-antiores/2010/antes-que-todo>

² El Centro de Arte dos de Mayo se inaugura en 2008 y pertenece a la Comunidad de Madrid. Está ubicado en Móstoles, una ciudad periférica de la capital española. Su director es Ferran Barenblit y su objetivo es

instancia debíamos seleccionar cinco artistas que se relacionaran con nuestro proceso creativo, buscando posibles vinculaciones entre sus obras y la nuestra. El paso siguiente era ampliar esa búsqueda en otros referentes artísticos, es decir, que no necesariamente estuvieran en la exposición, y pensar una forma de visibilidad de esas relaciones a través de un formato expositivo de tamaño pequeño. La apropiación de obras de otros autores era un componente esencial en el trabajo que se proponía desde la asignatura. De esta forma podríamos lograr una aproximación al contexto específico desde el cual cada uno pensaba sus producciones, poniendo en diálogo nuestras obras con la de otros artistas, definiendo una posición dentro del campo del arte.

Es en este marco donde resolví hacer un ejercicio que involucrara mis obras y la de otros artistas, conformando un jardín cuyas piezas estuvieran compuestas por partes de esas obras. El primer paso fue seleccionar a los artistas y sus obras³, buscando que las mismas tuvieran una coherencia estética y formal con las mías para que se confundieran entre sí y resultara difícil saber de quién era cada pieza. Los artistas elegidos son amigos y compañeros de la Universidad cercanos a mí, me interesaba trabajar con ellos ya que el aspecto relacional es un componente fundamental en mis proyectos. Algunas de las obras propias que escogí las había realizado anteriormente, pero otras fueron hechas como parte del trabajo de otra asignatura del máster: Arte, ciencia y naturaleza.

En esa asignatura, decidí realizar un herbario formado por las diferentes plantas que habitan el lugar actual en donde resido, la casa de mi tía aquí en España. Para la confección del mismo, realicé pinturas en acuarela sobre papel de cada una de las plantas que allí se encuentran, para luego construir un cuaderno cosido a mano con ellos. A diferencia de los herbarios antiguos, este describe plantas específicas, en un momento determinado de sus vidas y de la mía, algo así como retratos instantáneos. Otra función que tienen estos dibujos es el de inventario, ya que se dibujaron todas las plantas presentes en la casa, dando cuenta además del lugar que ocupan en la misma y sus características principales.

difundir el arte contemporáneo. A su vez, alberga la actual Colección de Arte Contemporáneo de la Comunidad de Madrid, que reúne cerca de 1.500 obras de todas las disciplinas.

³ Más adelante, cuando describo el proyecto, nombro los artistas escogidos y sus obras (En el punto uno dentro del título “Génesis, explicación y descripción del proyecto”)

De esta forma, se constituyeron las piezas del jardín portátil en forma de autoadhesivos a los que envié en un sobre por correo a distintas personas junto con unas instrucciones que decían:

Estas son las piezas para armar un jardín portátil:

- Elegir un lugar para armar el jardín
- Pegar los stickers como quiera
- Sacarle una foto y enviármela a ceciliaorso@hotmail.com
- Ser feliz y disfrutar con el

Gracias, Cecilia.

El resultado de las primeras acciones por parte de los participantes, junto con un jardín elaborado por mi y kits de autoadhesivos para repartir, fueron expuestos en la sala de exposiciones como el trabajo final de la asignatura Investigación y Creación en Bellas Artes. Allí repartí más jardines entre mis compañeros y también envié por correo a más personas para seguir ampliando el proyecto.

El paso siguiente fue iniciar una búsqueda de autores que abordaran temas y conceptos que se relacionaran con el proyecto y ampliar también los referentes artísticos. El objetivo fundamental de este ejercicio fue el de intentar contextualizar mi práctica estética, buscando referencias que me ayudaran a pensar mejor mi proceso y que me permitieran profundizar en algunos de los aspectos que se trataban en el mismo. Como primera tarea realicé una lista de todas las ideas que estaban presentes en el proyecto, a modo de visualizar los distintos aspectos mediante los cuales se podía leer e interpretar. Luego, seleccioné algunos de ellos para iniciar la investigación. Estos fueron:

- la naturaleza en un entorno cotidiano y doméstico: idea de patio y jardín
- lo portátil como modo de producción y creación
- conceptos de colaboración, coautoría e interdisciplinario
- formatos no tradicionales de exposición
- el uso de la red como medios de producción, comunicación y circulación del proyecto

Si bien algunos de estos temas son tratados más en profundidad que otros, todos están presentes en el trabajo y, como dije anteriormente, este se encuentra en un estado procesal. Tengo la intención de seguir ampliando las búsquedas en la investigación, incorporando también otros conceptos y seguir experimentando con nuevas formas de materialidad del dispositivo jardín. Asimismo, me interesaría seguir indagando en cuestiones que tienen que ver con las experiencias propias y de otros en relación con el recuerdo. Una parte del trabajo se compone de una serie de relatos de historias de situaciones vividas en patios, contadas por los integrantes del proyecto y con los cuales realicé una serie de dibujos. En esas historias la subjetividad de lo vivido, su asimilación y presencia en la vida de cada uno, son factores determinantes en el modo en que se cuentan. Me interesa investigar esas apreciaciones y subjetividades de un hecho determinado como una de las múltiples versiones que puede haber del mismo. Eso quedará para un futuro, aquí solo muestro una aproximación a esa búsqueda.

Otra actividad que realicé en este trabajo, fue la incorporación de proyectos artísticos anteriores ya que los considero parte de una misma línea de investigación, siendo imprescindible su conocimiento para entender mejor el proceso de trabajo actual. Es por eso que elegí cuatro proyectos en los que conceptos como la naturaleza, lo cotidiano, el patio o el jardín están presentes en los mismos funcionando como ejes conceptuales y mezclándose con otras ideas de acuerdo a cada caso en particular⁴. Pienso que cada uno de ellos funciona de manera sucesoria al anterior, tomando ideas, reflexiones, problemas o dificultades resultado de la práctica artística, para proponer otras experiencias a partir de esas cuestiones.

En definitiva, los proyectos que aquí menciono trabajan con la idea de jardín como espacio intermediario entre el hombre y la naturaleza. Lo que varía en cada uno de ellos es el perfil y la intención de lo que se quiere mostrar de estas relaciones. En ningún caso considero estos proyectos terminados, sino como “momentos” dentro de mi producción artística. Me interesa poner en diálogo constante las ideas que he propuesto en cada uno de ellos, y pensar nuevas formas de abordarlos. La experiencia que voy acumulando en cada proceso enriquece a los demás, permitiendo una reelaboración permanente de mis intenciones como artista.

En los dos últimos proyectos que realicé, *Jardines Benignos* y *Jardines portátiles*, he intensificado el intercambio con otras personas proponiendo formas colaborativas de producción más directas. Me parece relevante destacar este aspecto porque, si bien siempre trabajé invitando a formar parte a otros individuos en mis proyectos, estas incorporaciones han sido de una forma indirecta. En esos casos yo proponía una serie de colaboraciones o actividades

⁴ Ver punto 2 del escrito donde se describen cada uno de los proyectos elegidos.

que me permitieran llevar a cabo una acción. Pero la que tomaba las decisiones finales en todas las circunstancias era yo.

En cambio, en los dos últimos proyectos se produce una transformación en mi rol como artista que invita a otras personas a formar parte de sus procesos creativos. Mi posición adopta la forma de ser alguien que propone una idea, la cual sería inconcebible sin la participación de otros: el cuerpo de la práctica se conforma por las experiencias de todos los que deciden participar. Todos son autores o mejor aún, el papel de autor es intercambiable entre los integrantes. Sin duda este aspecto es una de las ideas que pienso seguir ampliando en una etapa posterior de la investigación.

Creo que este trabajo es un gran ejercicio de reflexión sobre mis prácticas artísticas: las ideas e intereses que las conforman, mi posición como artista dentro del campo del arte, mis referentes teóricos, conceptuales y artísticos. Es un modo de hacer consciente las acciones y experiencias estéticas y de incorporar nuevos conocimientos que enriquezcan esas prácticas. El análisis de lo que hacemos o proponemos funciona como una herramienta esencial para el progreso de nuestros proyectos. Si bien la investigación se encuentra en una fase procesal, permite dar cuenta del estado del proyecto, favoreciendo vislumbrar rumbos posibles a seguir. De ningún modo considero el proyecto acabado, ya que a medida que voy experimentando e investigando, se van abriendo nuevas puertas de análisis y producción. Cada experiencia con el dispositivo jardín sugiere un modo distinto de interpretación. Eso, en vez de ser un problema, es lo positivo de esta forma de trabajar, donde las opiniones y experiencias de los demás enriquecen y amplían el proyecto, proponiendo otras maneras de abordar el proyecto.

Finalmente, pienso esta experiencia como una alternativa vivencial del jardín, involucrando a más personas para encontrar múltiples versiones de una misma acción y proponer una forma de *estar juntos* aunque sea, a la distancia.

1: Jardines portátiles

Génesis, descripción y explicación del proyecto

El proyecto jardines portátiles surge de la necesidad de establecer una coherencia entre mi situación de vida actual y las experimentaciones artísticas que venía realizando anteriormente. Dada mi condición de persona en tránsito, no teniendo la posibilidad de tener un jardín propio de plantas reales al cual pueda cuidar y sobre todo transportar, es que planteo la realización de jardines elaborados con imágenes de plantas.

Los patios y jardines son lugares que me interesan desde hace un tiempo. A través de mis proyectos he trabajado diversos aspectos en relación a estos espacios y otros temas como la naturaleza, las plantas, la jardinería, las vinculaciones entre las personas a partir de experiencias vividas en patios, el intercambio y la coproducción.⁵ Lo vegetal, la intimidad de un espacio verde, el cuidado de las plantas y sus cambios imperceptibles a simple vista, son constantes en mis investigaciones. Me interesan esas pequeñas cosas que suceden ahí afuera. Una hoja nueva, la llegada de una nueva estación, un cambio de forma, el ataque de una plaga en primavera.

En este proyecto en particular, me focalicé en la realización de jardines portátiles, tomando como punto de partida pinturas y dibujos míos y de otros artistas, que tuvieran algún tipo de vinculación con elementos vegetales, plantas, árboles, ramas u otros objetos que se podrían encontrar en un patio: sillas, regaderas, macetas, animales, etc. Luego de una primera selección de artistas e imágenes, elaboré unos autoadhesivos con partes de esas obras para formar un jardín. La idea principal era entregar esas piezas a distintas personas y que éstas, a su vez, armaran su propio jardín. Yo les daba los autoadhesivos y ellos a cambio me devolvían una fotografía del jardín armado.

Los artistas que elegí para confeccionar el jardín son: Belén Aguirre, Sofía Watson, Manuel Coll y Guadalupe Ortega Blasco. Todos son artistas argentinos con los que tengo una relación de amistad. Me interesaba trabajar con las obras de ellos porque, además de mi admiración por su obra, encuentro varias asociaciones con mis producciones, ya que todos abordamos temas como la naturaleza y el paisaje, pero desde una visión particular y personal, teniendo en cuenta el entorno más próximo, la experiencia personal y el contexto donde habita cada uno.

⁵ En el punto 2 explicaré mis proyectos artísticos anteriores a los cuales hago referencia aquí.

Belén Aguirre⁶ trabaja, en la serie de obras que escogí, a partir de una fotografía antigua de su madre que fue tomada en un jardín. Esta imagen es la que da inicio a una serie de interpretaciones de la misma, desde pinturas, dibujos, collages hasta maquetas hechas con cartón en tres dimensiones o intervenciones artísticas. En todas ellas existe una reflexión en torno a lo que significa el espacio del jardín, tratando de encontrar signos que muestren algo de la identidad de Nilda (así se llama la madre de Belén), o simplemente recreando de diversas formas ese espacio de naturaleza domesticada. El uso del color en sus pinturas es plano, buscando resaltar al máximo las propiedades y funciones del color, dejando de lado la modulación del mismo en busca de una tridimensionalidad artificial y convencional.

El pasado es un hecho relevante en la obra de Belén, por el distanciamiento que se vuelve ese espacio de lo no vivido, conocido a través de la imagen fotográfica antigua "Un pasado más romántico y menos "Light" que el actual. Hablar de los 70s no es nada *Light*, no lo hago desde lo político sino desde la experiencia fotográfica misma de mi mundo".⁷

⁶ Belén Aguirre nace en Tucumán, Argentina en 1980. En el año 2006 egresa de Facultad de Artes de la UNT con el título de Licenciada en Artes Plásticas. Formó parte del grupo *menos nosotras dos*(2005). Participó en concursos, muestras, clínicas nacionales y regionales. Actualmente vive y trabaja en Tucumán desempeñándose como docente. Más información: <http://www.belenaguirre.blogspot.com/> y <http://boladenieve.org.ar/node/322>

⁷ Belén Aguirre en *Bola de nieve: visión del arte*. <http://boladenieve.org.ar/vision/322#r1>



1



2

1) Nilda sale al jardín con vestido blanco. 60 x 50 cm. 2006. 2) Paradise dos. Imagen digital, 2007 y extractos de las obras que forman parte del jardín portátil.

Sofía Watson⁸ desarrolla sus proyectos artísticos desde el dibujo y la pintura, utilizando elementos orgánicos abstractos y figurativos, combinando ambos en unas composiciones regidas por gamas cromáticas singulares y personales. Cada obra refleja un instante mínimo que llama la atención sobre hechos cotidianos simples, insignificantes: un perro durmiendo la siesta, un volcán, una planta, una construcción abandonada o una frase escrita. Sofía hace que nos detengamos a observar la belleza del acontecimiento, profundizando en esas pequeñas cosas en apariencia simples pero cargadas de significados profundos, complejos en un mundo que avanza y no presta atención a los detalles cotidianos.

Las prácticas artísticas que realiza Sofía no se limitan a un solo lenguaje: además del dibujo y la pintura, la escritura, el collage, la construcción de objetos tridimensionales o el uso de elementos encontrados como fotografías o caracoles, sirven para expresar una idea. Su blog es un buen ejemplo de este accionar, que nos acerca a la forma de pensar de la artista, donde no existen límites marcados entre estas actividades, sino que son herramientas para transmitir sus pensamientos.



3

⁸ Sofía Watson nació en 1986 en La Carlota, Córdoba Argentina. Estudió Artes Plásticas en la Universidad Nacional de Córdoba y desde el 2009 reside en Buenos Aires, Argentina. Participó en numerosas exposiciones grupales y talleres de arte. Más información: <http://www.sofia-watson.blogspot.com/>
<http://cometen.wordpress.com/2010/10/07/el-21-de-octubre-gran-inauguracion-gran-del-acto-uno/>



4



5

3) Herida en el ala, acrílico, 2008. 4) Volar, acrílico, 2008. 5) Plantas al final del tiempo, acrílico, 2009 y extractos.

El tema central de las obras de **Manuel Coll**⁹ es el paisaje. Cada pintura o dibujo es un ejercicio de pensamiento basado en la problemática de la vinculación del hombre con la naturaleza. En el imaginario de Manuel hay iconos constantes que aparecen en varias de sus

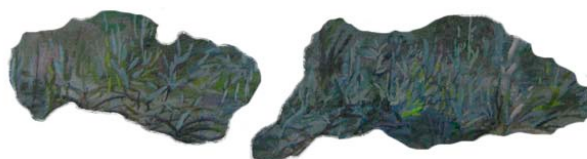
⁹ Manuel Coll nació en 1980 en la ciudad de Córdoba, Argentina. Comenzó en 1999 la carrera de Artes Plásticas en la Universidad Nacional de Córdoba. Entre las exposiciones más destacadas se encuentran el premio de la fundación OSDE, Arte BA feria de arte y el Salón Nacional en Argentina. También participó en la feria ARCO en el año 2009 en la galería Espacio Centro (Córdoba, Arg.) Más información: <http://manuelcoll.blogspot.com/>

obras: su retrato, casas, ramas, arboles, cielos, hombres disfrazados de animales, bosques, plantas, tierra. Todos estos factores se combinan para generar imágenes discursivas y críticas. La necesidad de la naturaleza en su vida está presente continuamente, así como la valoración del patio de una casa o la nostalgia del juego a través del disfraz.

“Veo mi obra como una serie de anécdotas ilustradas, situaciones que pretenden reflexionar acerca de los lenguajes. Un juego entre imágenes, palabras y objetos que conforman una obra que pregunta”¹⁰. Manuel denomina su trabajo como *humor serio*, al considerar sus imágenes como artefactos que no precisamente generan risa, sino más bien una gracia dudosa. Las tensiones que provocan sus obras son el resultado de una mezcla de su forma gráfica, el contenido poético y cuestionamientos referidos a la existencia humana en lucha constante con el mundo.



6



7

¹⁰ Palabras del artista extraídas de una entrevista realizada en el año 2008 publicada en la página web “BA inspiration: diseño, arte y lugares en Buenos Aires”. <http://bainspiration.com/2008/06/20/en-cordoba-entrevista-con-el-artista-manuel-coll/>



8



9



10

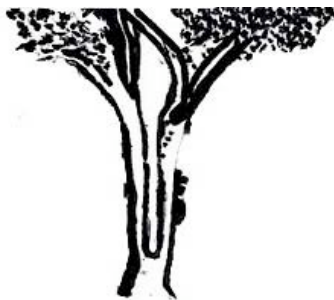
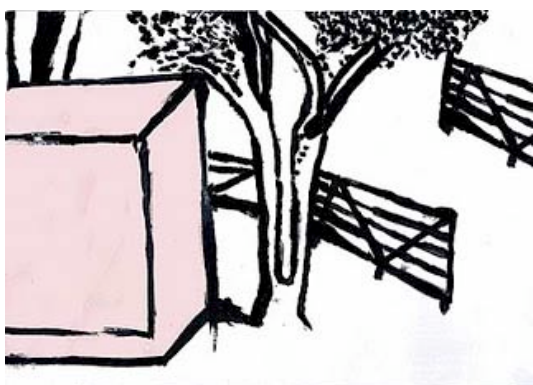
6) Arbolito, acrílico, 2006. 7) Paisaje, acrílico, 2010. 8) Tirado, acrílico, 2008. 9) s/t, dibujo, 2009. 10) Terraza, acrílico, 2010 y extractos.

Guadalupe Ortega Blasco¹¹ aborda la naturaleza desde una perspectiva experimental y sensorial. Cada una de sus obras sugieren el después de un acontecimiento, un escenario vacío de algo que ha sucedido hace pocos instantes, una fogata apagada, la ropa tendida en medio de

¹¹ Guadalupe Ortega Blasco nació en 1985 en Entre Ríos, Argentina. Cursó la carrera de Artes Plásticas en la Universidad Nacional de Córdoba. Participó en varias exposiciones individuales y colectivas como “Mujeres abstractas” en el Museo Genaro Pérez de la ciudad de Córdoba, Premio Ciudad de Córdoba y es miembro del colectivo “punto y seguido”. Más información: <http://www.rioconsal.blogspot.com/> <http://www.unaislauneotra.blogspot.com/>

un bosque, una rama caída, un río. Algunas veces estos elementos se presentan aislados, sacados de sus contextos habituales y presentados como piezas de una escenografía aun por armar, llevando al borde de lo caligráfico el concepto de la pintura gestual con una paleta reducida al extremo.

La autorreferencialidad es una constante en los trabajos de Guadalupe, ya sea de una manera directa o indirecta. En el primer caso, mediante retratos fotográficos de la artista a los que luego interviene de forma digital o manual. En el segundo, a través de dibujos de experiencias vividas o escritos que dejan ver su relación con la naturaleza, la aprehensión de la misma a través de la acción.



11



12



13

11) Tranquera, tinta, 2009 y extracto. 12) Cubrir, dibujo intervenido digitalmente, 2010. 13) Soy rojo, acrílico, 2010.

Obras personales transformadas en piezas del jardín









En este proyecto, la confección de los jardines está determinada por la apropiación de obras de los artistas que he descrito en combinación con pinturas y dibujos míos. Para realizar el jardín, escogí una serie de obras de cada uno de los artistas y seleccioné elementos que recorté digitalmente para elaborar las piezas que componen el jardín. De esta manera, las obras de cada

uno de los artistas son apropiadas, reelaboradas y reinterpretadas en función de la creación de un dispositivo que se activa con la intervención de otras personas, que son las que arman el jardín.

En una primera etapa de experimentación, decidí elegir diez personas a las cuales les envié por correo postal un sobre con los autoadhesivos (30 aproximadamente) y unas instrucciones. Las personas que escogí en este caso, viven todas en argentina. Son amigos y familiares, personas cercanas.

El resultado de esta etapa fue el trabajo final de la asignatura Investigación y Teoría en bellas artes, ya que la propuesta de esa asignatura fue la que generó esta forma de pensar el jardín, vinculando mis obras con las de otros artistas y concibiendo un dispositivo de visibilidad de éstas relaciones. A partir de esa experiencia, otras personas conocieron el proyecto y manifestaron su interés por participar. De esta forma, entregué más jardines, ahora a gente que vive aquí en Madrid y en otras partes, como Estados Unidos, Italia y Argentina.

“Llevar el paisaje”

Intensificación de la búsqueda de la portabilidad en los jardines: descripción y justificación de los distintos formatos utilizados

Luego de este primer experimento (el jardín autoadhesivo), surgieron otras cuestiones para pensar en relación al proyecto. La más notable era si realmente el jardín cumplía su rol de artefacto portátil. Porque, si bien el mismo se constituye por piezas que se pueden colocar de cualquier manera y conformar diversas situaciones de acuerdo al contexto y circunstancias donde se las ubique, una vez que están pegadas ya no pueden moverse. Entonces, los autoadhesivos, más que portátiles serían efímeros. Elijo un espacio, armo mi jardín y luego convivo con él. Pero no siempre puedo llevarlo a todas partes, eso depende del sitio en donde fue armado, si la superficie es móvil, como un ordenador, un cuaderno o es fija.

Otra cuestión que surgió a partir de conversaciones con las personas que habían realizado sus “jardines autoadhesivos”, era la manifestación del deseo de que este fuera transportable, que se pudiera cambiar de sitio. Algunos sentían pena por colocarlo en un determinado lugar al que luego no volvieran o que el jardín se destruyera con el paso del tiempo. Las personas no querían desprenderse del jardín, querían conservarlo. Es curioso y paradójico el sentido de posesión que surge en las personas, ya que su valor material es insignificante (solo son unas pegatinas impresas en mi casa), es más, si este llegara a desaparecer, yo podría enviarles uno nuevo. Sin

embargo, las piezas adquieren un valor simbólico que las ubican como un objeto valioso, digno de conservar.

Creo que el jardín adquiere una carga afectiva que es independiente de su materialidad. Las personas que reciben las piezas se identifican con ellas incorporándolas a su vida. También, es un modo de tener algo mío, una especie de recuerdo o souvenir, una presencia. Este aspecto me recuerda a esas cajas de “cosas” que guardamos cuando somos chicos, objetos que no tienen ningún valor material pero que nos recuerdan algo o alguien especial. Un amuleto, una cábala, algo que nos hace sentir seguros y confiados.

A partir de estas reflexiones, pensé dos nuevas posibilidades de materializar los jardines: la primera fue la elaboración de imanes. Hice dos kits, uno para mí y otro se lo envié a un amigo que reside en Jersey, Estados Unidos. Elegí a Federico para que experimentara con este nuevo formato, ya que él fue el que me sugirió la idea de hacerlos en imanes, para que sean realmente móviles, trasportables. En el momento que le di su jardín autoadhesivo él vivía en Madrid, pero en 15 días se iba a Córdoba, Argentina y al mes, a Jersey city. Para él era fundamental poder llevar el jardín a todos esos lugares y este formato permite una serie de nuevas posibilidades de movilidad. Las piezas ya no se quedan adheridas a una superficie en particular, sino que pueden deambular por distintos espacios, eso sí, deben ser metálicos.

Así, emprendimos una nueva experiencia con esta versión del jardín. Cada uno lo utilizó de forma distinta. Por mi parte, realicé una serie de fotografías en diversos sectores de mi casa y de la ciudad, buscando superficies en donde puedan ubicarse las plantas, pensando el jardín como acompañante de un recorrido. Este formato imantado me permitió mover las piezas por distintos lugares, combinarlas de diferentes maneras y ponerlas en relación con otros elementos. También pude salir a la calle con mi jardín. Hice un paseo por el barrio buscando superficies metálicas en donde colocar las plantas. Me encontré muchos espacios, el puente del río, el poste de la luz, un buzón, entre otros más. En mi casa usé puertas, marcos de ventanas, la heladera, la lavadora, las ollas.

Federico eligió su heladera. Para él, la cocina es un lugar de la casa que remite a momentos cotidianos del día, el desayuno, almuerzo o cena, la preparación de los alimentos para consumir solo o con otros, actos tan rituales y necesarios. La heladera es un objeto que más allá de su funcionalidad, sirve como soporte de recordatorios: notas, fotos, imanes de casas de comidas, dibujos, cosas que nos hablan de las personas que habitan allí. Federico en su casa de Córdoba tenía plantas arriba de la heladera. Cuando se mudó tuvo que regalarlas para que no se

murieran, las nuevas plantas imantadas le permitieron llevarlas a cada casa en donde vivió en su recorrido por las distintas ciudades.

Otra experiencia fue la que llevo a cabo mi mamá, María Luz. Ella decidió hacer nuevas piezas a partir de las que yo le había enviado por correo postal. Entre los objetos que realizó había, autoadhesivos de mayor tamaño, almanaques, tarjetas e imanes, los cuales repartió entre otras personas de mi familia: mis hermanas, tíos, abuelos. Con los imanes que confeccionó para ella, realizó una serie de fotografías en diversos lugares de su casa. Estas acciones fueron totalmente sorprendidas para mí y gratificantes, ya que demuestran la apropiación de mi propuesta y su libre modificación.

De este modo, el jardín adquirió movilidad real. Pero esta movilidad seguía siendo limitada, ya que sólo era posible colocar el jardín en superficies metálicas y a su vez, por más que el jardín se pudiera colocar en diferentes sitios, permanencia estático. Sentía la necesidad de que el jardín se moviera conmigo, que me acompañara a todos los sitios adonde yo quisiera ir, que fuera un jardín ambulante.

Es por eso que pensé en la segunda solución a la portabilidad, confeccionando unos prendedores en forma de chapas. Las imágenes que escogí en este caso, provienen de unas acuarelas que hice de las plantas que están en la casa de mi tía en donde vivo actualmente. Al no tener la posibilidad de poseer mi propio jardín, he adoptado el de mi tía, dibujando una serie de retratos de cada una de las plantas presentes en la casa.¹² Con esas imágenes hice los prendedores con los cuales armé dos nuevos kits. Uno lo voy a utilizar yo para realizar una serie de paseos por diferentes lugares y ciudades y el otro se lo voy a dar a distintas personas para que experimenten con él.

Hay una diferencia entre los jardines autoadhesivos e imantados y este último. En los dos primeros, las piezas estaban elaboradas por imágenes mías y de otros artistas, en el de los prendedores, en cambio, sólo utilizo las acuarelas de las plantas de mi tía; aquí ya no hay apropiación.

Tomando como referencia la vieja costumbre de las estatuas de vírgenes que deambulan de casa en casa para que los fieles recen sus novenas, es que planteo un recorrido del kit compuesto por los prendedores, por las casas de las diferentes personas que quieran participar. Cada uno de ellos tendrá las piezas una semana. Como resultado de la experimentación, se pedirán fotografías que me enviarán al mail. Transcurrida esa semana, deberán pasarle el kit a

¹² Este trabajo también formó parte de la asignatura Arte, Ciencia y Naturaleza del Máster MAC

otra persona y así sucesivamente. Las plantas de mi tía, adoptadas por mí mientras vivo en su casa, son transformadas en objetos móviles que salen de paseo por diversos sitios. De esta forma, decido compartir con los paseantes del jardín, las plantas que me acompañan diariamente.

Con estas acciones se refuerza el carácter portátil de la obra ya que, además de poder cambiar las piezas de lugar y llevarlas a diferentes sitios, la peregrinación por las diferentes casas hace de este un dispositivo móvil. También enfatiza el carácter colaborativo, ya que en varios casos se necesita de otro individuo como acompañante en los posibles recorridos con el jardín, siendo esta otra persona la que tome las fotografías a modo de registro de las acciones. Así, la portabilidad del jardín se convierte en un acontecimiento social, una excusa para comunicarse y experimentar con el otro, pasar tiempo juntos. Revalorar los paseos, vivir la ciudad como un paseante, parecerse a un turista, sorprendiéndose con lo que vemos y percibimos a nuestro alrededor.

Envíos: Destinatarios

Trabajar con otras personas supone una creación colectiva¹³ en donde se conoce el punto de partida pero no se sabe hacia dónde se llegará, ya que cada participante propone con su accionar, una mirada particular sobre la idea propuesta, una articulación singular de los elementos que conforman el dispositivo construyendo así, una versión única del jardín, su jardín.

Proponer una experiencia estética colaborativa admite una estructura orgánica, dinámica e imprevisible de accionar. Considero estos aspectos como beneficios en el desarrollo del proyecto, ya que permiten la existencia de límites permeables y difusos, interpretaciones variadas e imprevistas que dan lugar a una amplia gama de posibilidades y de combinación de las formas. El “descontrol” de los actos es en este caso, un valor que nos da la posibilidades de llevar a cabo experiencias inclasificables, que no necesariamente se ajustan a una clase de manifestación artística. La práctica estética se antepone a la manera en la que ésta es concebida. Es en este punto en donde me interesa profundizar con estas proposiciones, buscando caminos alternativos para concebir y pensar el arte.

Las personas elegidas para participar de este proyecto tienen algún tipo de relación conmigo, son amigos, familiares, conocidos, compañeros de la facultad. No me interesa la participación masiva de la gente, sino que me gusta compartir lo que hago con las personas que

¹³ En el punto 4 tratare desde una perspectiva teórica este concepto, incluyendo otras prácticas colaborativas y el análisis de diversos autores que abordan esta temática.

quiero y admiro. Hacerlas parte de mi proceso de creación y pensamiento me ayuda a pensar mejor las cosas, sus miradas enriquecen mi trabajo y las visiones e intereses que giran en torno a ello. Sin embargo, no tengo problemas con la participación de gente que no conozco, siempre y cuando lo haga con interés. Prefiero la participación interesada, al fin y al cabo la obra es una invitación a construir un pensamiento colectivo, a relacionarse y vincularse con los demás.

Primeras reflexiones y análisis de las experiencias con los jardines

Observando las fotografías de los jardines que me enviaron las personas a las cuales les entregué las piezas, distingo una serie de características o rasgos comunes. En primer lugar, no puedo dejar de destacar que la composición que cada uno arma, habla de ellos. El lugar que se elige para montar el jardín es significativo y distintivo de la persona que elabora el jardín. La elección de los objetos, el contexto, la forma de ubicar las piezas, todo habla de quién está detrás del jardín, cuáles son sus intereses, gustos, su situación de vida actual, cómo es el medio en donde vive, a qué se dedica. La forma en que compone su propio jardín da cuenta de quién es esa persona, pero también muestra como quiere que los demás lo vean.

El jardín es el producto de una construcción interior-exterior que permite combinar diferentes factores cotidianos, pensamientos, versiones y experiencias personales en relación a la naturaleza y los patios, pero también propone un modo de mostrarse, eligiendo las cosas que creemos que nos identifican y singularizan, que nos definen como personas. En este sentido, las configuraciones particulares de los jardines pueden funcionar como autorretratos de cada participante.

Otra constante es la necesidad de conservación del jardín, aunque el principio de este sea efímero y portátil. Las personas buscan armar su jardín en algún sitio con el cual tengan una relación cotidiana, ya sea en su casa, su lugar de trabajo, o algún objeto que lleven consigo. Sólo una persona armó el jardín en un espacio público y sin saberlo potenció la idea de efímero ya que no fotografió su composición. Cuando destaco esta característica, los participantes me transmiten que no quieren desprenderse del jardín, armarlo en algún lugar en donde lo puedan dejar, sino que quieren llevárselo consigo. La necesidad de posesión es algo que está presente en la mayoría de los participantes.

De alguna manera, el jardín se adecua al modo de vida de cada persona, su espacio, su relación con las plantas y los objetos. Este contexto microscópico del hogar refleja las acciones, actitudes y ocupaciones de las personas. Me interesa descubrir esos universos íntimos, el uso que la gente hace de los espacios habitables y de la ciudad. El jardín es un dispositivo que

yo propongo pero que se activa cuando llega a otro. En primera instancia, está la decisión de utilizarlo o no. Hay casos en los que me han pedido jardines pero nunca los han armado. Esto es algo que siempre hay que tener en cuenta cuando se propone una experimentación colectiva y colaborativa. Los resultados son imprevisibles y de lo que se trata, es de saber aprovechar esta característica. Personalmente creo que la experimentación se enriquece con la mirada del otro, aportando nuevas visiones e interpretaciones del dispositivo. La obra de por sí no se sostendría ni tendría el valor que tiene sino participaran otros.

Otro aspecto destacable es la disposición de los elementos en el espacio. Por más que las piezas son las mismas en todos los casos, la forma de composición de cada individuo es única e irrepetible. Cada uno reinterpreta el concepto de jardín de acuerdo a sus gustos, la elección del espacio escogido para el armado, la apropiación de los elementos. En algunos casos el jardín es armado por más de una persona, entonces además de elegir dónde y cómo armar el jardín, también hay que acordar la forma que adquirirá la composición. Podríamos decir, entonces, que el acuerdo es fundamental en este proceso. Acuerdo entre quien propone el dispositivo, el que lo recibe y quienes lo arman. Acuerdo y colaboración.

Registros:

Eloísa



Y mirábamos desde la ventana cuando una vibora de luz se metió por la puerta del patio y llenó el pasillo, estirándose.

Emilia



Tiene corales mi jardín. Al abrirse, es de agua y hielo.

Mariana



Esperaban, en la noche, la señal que les dijera que no todo estaba perdido

Ana



Desde la ventana del castillo, la Reyna observa el viaje espiralado de las hojas al caer

María



Las cosas que entran en una mano, eso es lo que tengo para armar un mundo.

Robertino



Si alguien te lleva de la mano, solo la mano vive. el resto del cuerpo, está desmayado.

Martín



La niebla avanza por entre los árboles, las casas y en su avanzar se adensa todo el paisaje.

Gabriela y Federico



Siempre con las cosas, el agua de la canilla, los juguetes tirados, lo caliente , lo frío, lo suave, lo pesado

Federico



Y comprendí que el camino estaba marcado, solo debía seguirlo con gran comodidad.

Verónica



Mi casa está en el desierto. En sus manos, brillará.

Emanuel



Pensar en los planetas, las islas y en mi vos cuando llueve

Fernanda



Ellos lloran arriba del árbol, detrás del árbol, debajo del árbol.

Guillermo



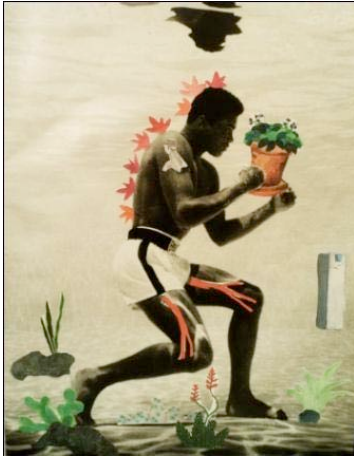
Caminando como llegó, está dando un paseo por la tierra.

María Luz



Al fin. Algo sale de adentro mío. Algo que verdaderamente soy

Maximiliano



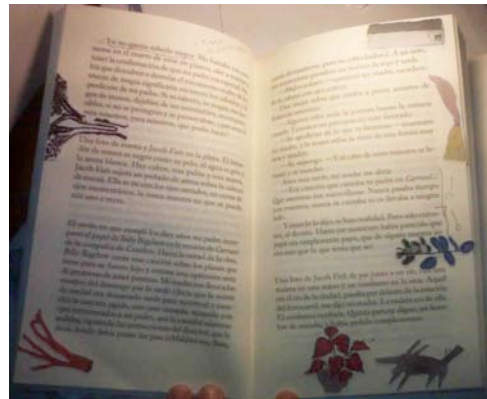
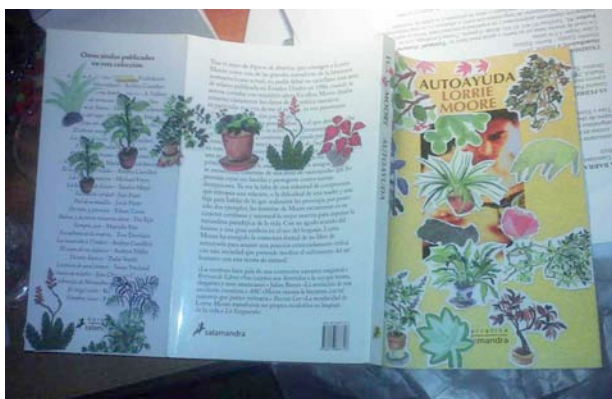
Salvar en la batalla, la pureza de las mariposas. Detalladamente.

Melisa



Se acercan las tormentas y yo, mirando la pared. Besando la pared.

Sonia



Tallar la piedra en la cueva. Poner las manos

Viviana



Llevar la vida en un pensamiento. Subirse a una nube y levitar.

Pablo



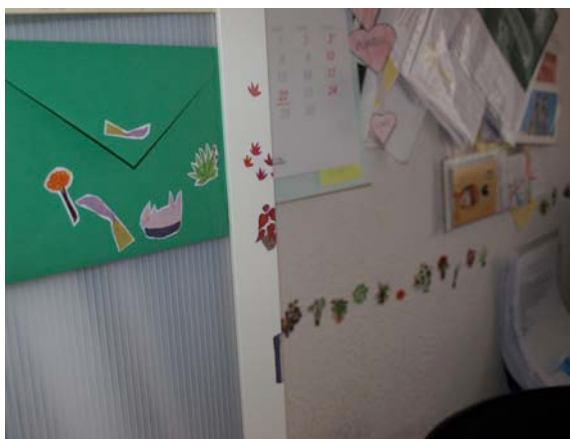
Sobre vos crecen mis nuevos deseos y las historias más fantásticas donde es posible ver varios paisajes a la vez sin marearse

Nicolás



Pequeñas plantas color verde cromo brillantes por el sol, pequeñas e infinitas plantas son como un mensaje de despedida donde las especies son cada vez menos y vos, cada vez más brillante.

Sonsoles



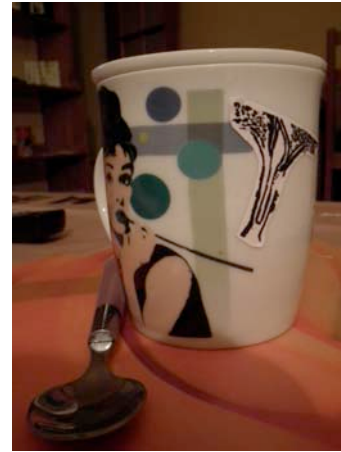
Están baldeando la casa allá adentro, que reluciente quedará.

Victoria



Sabía que no necesitaba ir hacia ningún lado más, por lo menos por un tiempo

Belén



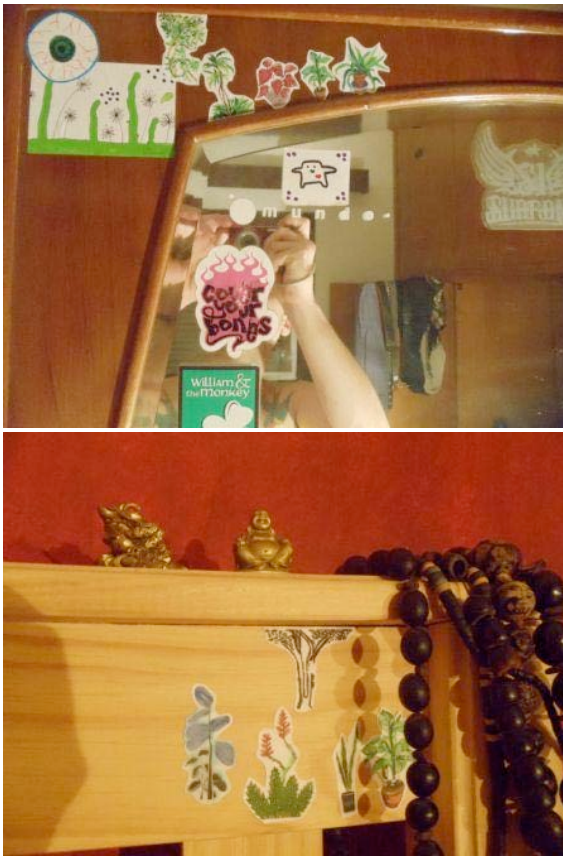
Dejar pasar el tiempo sin decir ni una sola palabra. Sólo estar.

Milena



Tal vez si guardamos el instante allí, no se nos escapará otra vez.

Matías



Ayer pase en avión. Y escribí tu nombre en el cielo ¿no lo viste?

Susana



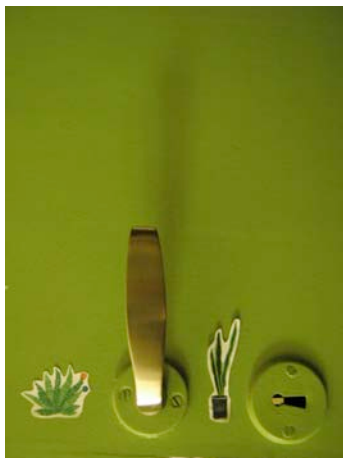
Romper el vacío de la pared. Y su mensaje

Huanqing



Disponer las piezas allí. Planificar el orden.

Manuel



El hueco diminuto que separa una vida de otra.

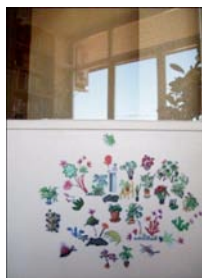
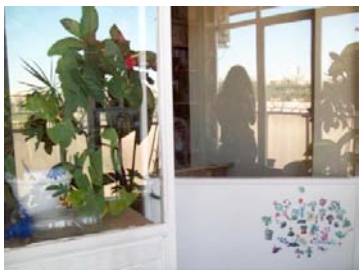
Paloma



Salgamos a dar un paseo. Vos con tus fantasmas, yo con los míos.

Jardines imantados

Cecilia



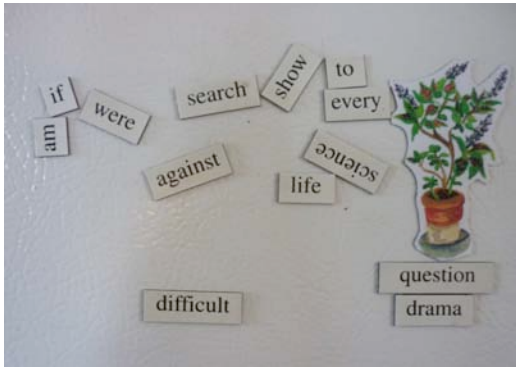








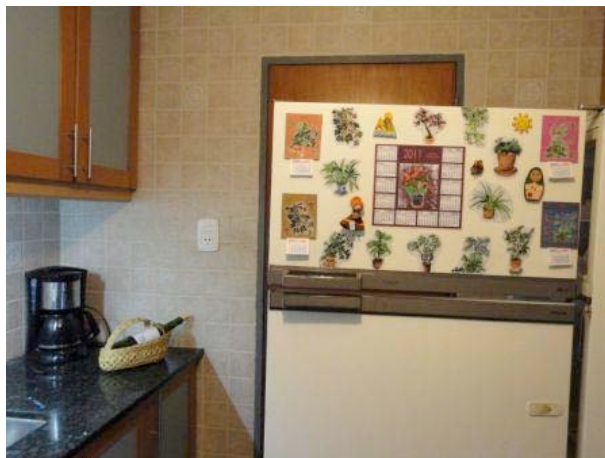
Federico



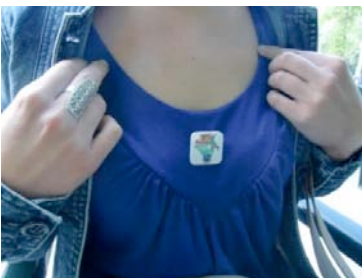
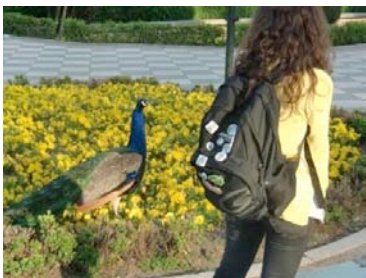
Martín

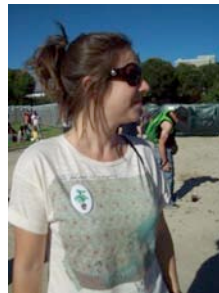
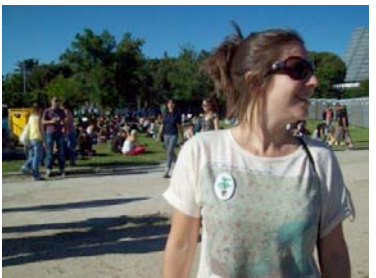
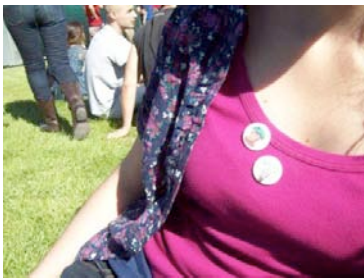


María Luz

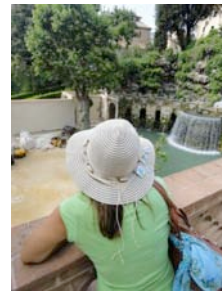


Chapas-paseos





María Luz de paseo con el jardín





Narraciones afectivas: la subjetividad a través del recuerdo

Las reminiscencias afectivas relacionadas con los patios son una característica innata en el proyecto de los jardines. Creo que la elección de este espacio como eje de las experiencias estéticas propias y las de los participantes, tiene su razón de ser en los recuerdos que tengo de vivencias en este sitio. Juegos, descubrimientos y travesuras marcan los momentos vividos en los patios, junto con el paso marcado de las estaciones a través de los diferentes estados de las plantas, las actividades de jardinería, la temperatura o la luz del sol. Estas vivencias personales y únicas de cada ser, definen las vinculaciones de cada persona con la naturaleza.

Siempre me tuve a mí como único referente de estas experiencias, tal vez por esa razón fue que decidí preguntarles a las mismas personas a las cuales había entregado las piezas del jardín portátiles, si se acordaban de alguna historia o recuerdo personal de un momento vivido en un patio. A su vez, este pedido funcionaba como un modo de conocer a esas personas de otra forma, desde sus apreciaciones en base a un hecho del pasado.

Es así como algunos de los participantes me escribieron un correo electrónico contándome un recuerdo que hiciera referencia a algún momento vivido en un jardín. Con esas historias, comencé a realizar una serie de dibujos a lápiz que representan, desde mi punto de vista, esa historia contada.¹⁴ El lenguaje que utilicé en los mismos tiene un alto grado de descripción y al mismo tiempo una atmósfera ingenua e idealizada, que recuerda al lenguaje de los cuentos para niños.

Este proceso surge de forma paralela a los jardines portátiles, como una ramificación del mismo. La atención está centrada en el valor afectivo de los jardines ligados al recuerdo, la memoria y la forma en que las personas se apoderan de estos espacios relacionados con el pasado. Uno de los aspectos que me importa investigar es la valorización de los pequeños momentos que se han vivido en un patio, haciendo de ellos un gran acontecimiento, una experiencia trascendental, ya que considero estas vivencias como determinantes en nuestra relación futura con la naturaleza. Instantes mínimos convertidos en grandes escenografías, actitudes rutinarias como enseñanzas sin palabras. Modos de ser, de estar y convivir.

¹⁴ Este ejercicio puede enmarcarse dentro del concepto de **Ekphrasis** entendido como la representación visual de un texto literario.

A su vez, además de utilizar los relatos que me enviaron por correo electrónico, realicé algunos dibujos basados en mis propios recuerdos y en poemas de Luciano Lamberti¹⁵ que abordan vivencias referidas a patios, situaciones cotidianas en pueblos del interior de Argentina. Me interesan estas narraciones porque hablan de sueños y deseos de gente común, de visiones cercanas y conocidas con las cuales me siento identificada. La vida en el interior, cerca del campo, sus costumbres, hábitos y ritmos, las influencias heredadas de otras épocas, la presencia de los inmigrantes europeos huidos de la guerra, el devenir del paso del tiempo, la frustración de lo que no podemos ser.

A continuación, citaré mi correo de pedido de los relatos, las respuestas y dos de los poemas de Luciano que he utilizado.

Correo electrónico

*Hola amigos!
Les escribo para pedirles algo mas... aunque pueden negarse rotundamente.
yes que compartan conmigo alguna historia, recuerdo, sensación, momento feliz, en un patio, de ahora o de cuando eran niños.
Espero que estén muy bien. saludos a todos
Cecilia¹⁶*

Respuestas

Eloísa Oliva

Estábamos, como cada verano, sentados en el patio, rodeados por las hortensias y sus cabezas rosadas, la dama de noche que se abría sigilosamente en el fondo, los jazmines que nos llenaban los pulmones.

Compartíamos una pizza de anchoas que el abuelo había comprado en la París. La abuela se abanicaba, con su vestido de tarde, el más elegante del ropero, su collar de perlas y el peinado imposible de dañar gracias a la laca Roby.

Mamá miraba al cielo. Pesado, casi sobre nosotros, las estrellas empezaban a escasear. La abuela repetía "¡qué calor!" y agitaba una vez más el abanico. Comíamos con ganas, mientras los sapos se escondían entre las hojas.

Una gota gorda me cayó en la frente. Y otra. Y otra. Y otra.

"¡Al fin la lluvia!" dijeron los grandes, y corrieron al interior de la casa, llevándose los vasos de vino tinto con hielo, la pizza de anchoas que había sobrado.

Nosotros nos quedamos ahí, de cara al agua, recibiendo con toda la alegría de la que éramos capaces.

Empezaron los truenos, luces en el cielo rojo, por instantes se hacía de día. Corríamos entre las plantas que parecían nacer otra vez.

Mamá se asomó: "¡adentro! ¡adentro! ¡adentro!" No nos quedó más opción.

Y mirábamos desde la ventana cuando una víbora de luz se metió por la puerta del patio y llenó el pasillo, estirándose.

¡Una centella, la noche nos regalaba una centella!

¹⁵ Luciano Lamberti nació en 1978 en San Francisco, Córdoba, Argentina. Publicó el libro de relatos Sueños de siesta en editorial La Creciente, de la que formó parte como editor. En el 2008 publicó los poemas de San Francisco / Córdoba en editorial Funesiana. Participó con cuentos en distintas antologías y en 2010 La editorial porteña Tamarisco publica su libro El asesino de chanchos.

¹⁶ Correo electrónico enviado el 12 de febrero de 2011 a los integrantes de los Jardines Portátiles.

Verónica Orso

Hola! Mi momento feliz en el patio más reciente fue cuando el 24 de diciembre Papá Noel le dejó a Sol su hamaca, estaba muy contenta, además el Tío Pablo estaba de visita y se hamacaron juntos! Hay fotos en facebook y todo! Estaba tan contenta Sol que no le importó que Papa Noel se llevara a cambio del regalo su chupete!

Emanuel Bastos

Como recuerdo, puedo contar que cuando estaba de vacaciones en la casa de mi abuela, cuando era chico, esperaba que se vaya el sol del patio para regar las plantas, porque sino mi abuela no me dejaba salir ni con sombrero, y las plantas estaban contra una pared de ladrillo que ya estaba vieja, y cuando las regaba le tiraba agua a la pared y se desgranaban los ladrillos viejos y la tierra de los canteros quedaba roja, y así le fui gastando la pared, mucho. Me había olvidado de la historia.. besos

Belkys Scolamieri

Si historias felices de patio!!

Tengo los más hermosos recuerdos, ya te contaré de cuando comía hojas del limonero, jeje

Victoria Robles

PD- un recuerdo: las chozas debajo del limonero de mi casa con mis hermanos, mi mamá intentando que entráramos a dormir la siesta en vano. Los nisperos de la vecina, que marcaban el inicio del verano y nuevas aventuras para robarlos.

El día que sacaron el ciruelo del medio del patio, ya éramos todos grandes, pero igual se nos escapó una lágrima.. para mí se secó después que dejamos de subirnos.

Mi patio era más bien chico, pero para nosotros era todo un mundo entero con olor a limón y tierra mojada.

Robertino Metral (conversación de chat)

Robertino dice: Una de las primeras palabras que aprendí fue yuyo, mi abuelo Antonio recuerda siempre mi admiración a la máquina de cortar pasto. Cuando íbamos a su casa, le ganaba por cansancio:

YUYO YUYO YUYO YUYO

Adivina como me calmaba??

Cecilia dice: Cómo?

Robertino dice: y tenía q abrir la puerta, ir a buscar, prender la maquina

Cecilia dice: que tierno tu abuelo....

Robertino dice: y dejarme cortar, aunque era muy chiquito no podía

ahhhhhh

el árbol

jugaba mucho en un árbol

arriba del árbol

y con las ramas me trepaba

daba vueltas

Cecilia dice: monito

Robertino dice: era en la misma casa de mi abuelo

Pablo Orso

El jacarandá del patio del fondo de casa, un patio que era un jardín lleno de flores y plantas. Los farolitos chinos, la corona de novia, el limonero, el paraíso sombilla petiso del medio del jardín. Las baldosas al comienzo del patio, grandes, secas, hundidas.

El jacarandá al fondo. Mi técnica para subirlo, pie, mano a la rama, balanceo de costado y fiiuummm arriba. Luego tac tac presión con ambas piernas mano mano y ooop al segundo piso (era toda una vivienda la que tenía ahí)

Mi lugar era entre dos aperturas de ramas, en una me sentaba y la otra iban los pies, un piola total. Un tiempo tenía una sogá y todo, con la que me subía cosas.

Ese fue uno de mis primeros lugares. Era bueno para mirar los techos de los vecinos, los otros jardines, el campito de las vías del tren, para leer historietas.

No era tan bueno para llevar amigos, ja. Era un mono-ambiente.

Celeste Amengual

Recién leo el mail en relación a las historias de patios, te puedo contar ahora primero sensaciones q me transmiten los patios, la naturaleza que hay en ellos, serenidad, el sentir el olor a pasto y tierra mojada, es de mucha plenitud, me transmite frescura, me eriza los pelos del cuerpo, mucha paz, creo que siento en esos momentos que no hay mas, que no necesito nada mas, y los patios los relaciono con el compartir, unos mates mañaneros, un vitito y guitareada con amigos, muchos de mis mejores momentos los he vivido en patios (me acabo de dar cuenta). Bueno espero te sirva o no, jaja, si me acuerdo de alguna anécdota te la cuento!

María Luz de Vedia

El jardín de María Luz

Los recuerdos más remotos de mi infancia son los momentos vividos en el patio de mi casa natal. Al fondo del gran chalet, se extendía el jardín, con su verde y cuidado césped, poblado de añosos árboles y adornado con grandes macizos de flores: hortensias, margaritas, geranios, jazmines y arbustos de rosas, laureles y otras especies. El estanque con peces y plantas acuáticas que se encontraba al límite del terreno, era fruto de uno de los hobbies de mi padre: criar peces tropicales. También estaba contra una tapia la pajarera, un cobertizo donde colgaban las jaulas de canarios de canto, siempre cubiertas con lonas de día. Sólo se descubrían cuando mi padre se sentaba allí al regresar de su trabajo y se disponía a deleitar sus oídos con sus afinados gorjeos. Este era otro de sus hobbies.

Mis dos hermanas y yo transcurríamos gran parte de nuestro tiempo jugando en ese ámbito rodeadas de tan bella naturaleza... El jardín era el escenario de nuestras coloridas fantasías. Muñecas "Mariquita Pérez", "Marilú" y sus bebés hermanos eran nuestros mimados. También la vajilla y muebles en miniatura poblaban ese universo casi de cuento. ¿Cómo olvidar al robusto jacarandá que se erguía majestuosamente en una esquina del fondo, con sus flores azules que en un momento del año pintaban de color cielo al césped entero? Su grueso tronco era el lugar preferido para armar las casitas de nuestras muñecas. Él era nuestro hogar, nuestro refugio, su sombra nuestro cobijo, el perfume de sus flores nuestro aroma preferido.

En los días de fiestas familiares, el jardín era el punto de reunión. Disfrutábamos de la compañía de los amigos, festejábamos los cumpleaños, las navidades. Los abuelos, los padrinos, nos visitaban allí sorprendiéndonos con caramelos, prodigándonos mimos, contándonos cuentos. Las noches de Reyes, nos encontraban cortando hierba fresca para alimentar a sus camellos y llenando baldes de agua para saciar su sed. Nuestra imaginación volaba viéndolos llegar, cargados de juguetes, pisando nuestro mágico territorio. ¡Noches memorables aquellas!

Cuando crecí me casé nos trasladamos con mi marido al campo. Concebí y crié cuatro hijos, en casas siempre rodeadas de jardines. Algunas con árboles frutales, otras con plantaciones de girasoles, siempre la vida abierta al espacio verde y colorido de las flores, de las frutas, de las praderas.

Los toboganes, hamacas, areneros y calesitas pasaron a ser los principales habitantes de esos espacios. Mis hijos sus dueños, pasaban casi todas las horas del día, remontando vuelo en las hamacas, construyendo castillos de arena, deslizándose por las maderas del empinado tobogán, meciéndose en la calesita... En verano armábamos una pileta de lona y sus chapuzones, zambullidas, salpicaduras y remolinos de agua inundaban las calurosas tardes de su infancia. Yo los miraba crecer, sanos, alegres y esa era la fuente de mi propia felicidad. ¡Cómo me enternecía verlos jugar disfrutando de la libertad del entorno, de la belleza del jardín! La sonrisa de sus caras era mi logro más preciado. En sus bicicletas y triciclos recorrían los senderos del patio, corrían carreras y daban rienda suelta a su imaginación infantil en interminables juegos. Sus ocurrencias: trepar a los árboles, cazar luciérnagas y "vaquitas de San Antonio" animaban su espíritu de aventura. El más arriesgado era el varón. ¡Cómo llegaba hasta la cima del alto jacarandá que también crecía en el fondo de este patio! Armaba chozas,

probaba puntería con su rifle de juguete... hoy todavía están en la tapia las marcas de esos disparos infantiles... y él con su incansable energía, vitalidad y espíritu aventurero, es ahora artista de teatro aéreo...

De las tres hijas mujeres, hoy dos ya son mamás. En sus hogares también hay jardines y mis nietos repiten los mismos ritos fantasiosos, cazando mariposas, jugando con sus mascotas gatunas, buscando las cuevas de las tortugas, refrescándose del calor en la pileta, nadando como peces y sirenas. Son libres, llenos de vida y viven rodeados de amor. ¡Bellas criaturas que me remontan a mi juventud! Hoy sus jardines se pueblan de hadas, duendes y héroes de fantasía. Se convierten en huertas donde cosechan lechugas, tomates, zapallitos y sandías. Mi nieta mayor es especialista en armar ramilletes, cuidadosamente escoge y recolecta las mejores flores para decorar los floreros de la casa.

La tercera de mis hijas es aún soltera y sueña también con tener su casa cerca de un río con un patio para cuidar y disfrutar. Ya muy cerca está de alcanzar su sueño. Es artista plástica y su obra desborda de colores mientras pinta sus "jardines" y decora los patios de otros. Su sensibilidad artística explota en originales creaciones tituladas "los patios". Sus obras en cerámica incluyen la creación de macetas para plantas y cactus que decoran mi casa, la de sus hermanos y la de sus amigos.

¿Qué tiene el jardín para mí? ¿Qué experiencia me transmite?

La resumo en una palabra: VIDA

Mi vida, la de mis hijos, la de mis nietos, y la de mi marido que es: ¡ingeniero agrónomo! Y ama el campo.

La vida de mis plantas, que cultivo, riego y podo amorosamente. Ellas me alegran con sus brotes en primavera, disfruto de los colores de sus flores en verano, de sus ramas saco gajos que reproducen nuevas plantas, corto sus hojas secas en otoño, las pongo al reparo de los fríos en invierno.

Mis plantas son ahora mi compañía, su presencia en todos los patios de mi casa pueblan mis días ya no tan agitados, llenan los espacios vacíos... Cuando recorro los senderos de mi jardín, me siento feliz como cuando era una niña, como cuando mi vientre estallaba en gozosa maternidad, como cuando disfruto de la compañía de mi marido viendo jugar a nuestros nietos entre las plantas y flores de todos los jardines que son parte de nuestra identidad familiar.

Guillermo Orso

EL PATIO DE MI ABUELA PEPA

Una vez descubrí/En un librito de yuyos/Cosas que yo solo sé/Y que nunca olvidaré/Aprendí que una nuez/Es arrugada y chiquita/Pero nos puede ofrecer/Mucha, mucha, mucha, miel

María Elena Walsh

Cuando yo era chico vivíamos en departamento en un segundo piso por escalera en el barrio de Piñeiro, a pocas cuadras de la estación Avellaneda. Era el barrio donde se había criado mi Papá y era el departamento donde vivió con mi Mamá desde que se casaron.

Un departamento chico, bastante lindo pero no tenía patio, aunque sí un balcón al que mi Papá le puso un enrejado bastante alto para prevenir que me cayera y apenas unas macetas con unos pocos malvones en él.

La que sí tenía patio y grande era mi abuela Pepa, la mamá de mi Papá, que vivía con mi tía Chola, la hermana de mi Papá, y mi tío Alfredo, su marido. En esa casa, que quedaba a la vuelta de nuestro departamento, se criaron mi Papá sus hermanos.

Era una típica casa de barrio, con puerta de madera y vidrios, un balcón bajo (de esos que cuentan la letras de los tangos por donde asomaban las chicas a escuchar la serenata) y al fondo estaba el patio.

Era un patio grande, de baldosas coloradas, con una franja blanca en alguno de los bordes para hacer en el piso un dibujo de cuadrados más grandes. En verano desplegaban un toldo de lona verde para que no diera el sol directamente que producía una semi-penumbra.

Pero lo que sobresalía en el patio era unas macetas grandes de cemento con forma que hoy evoco como un medio zapallo con patas, pintadas de rojo con líneas blancas y en donde crecían unos enormes helechos serrucho.

En el patio había una escalera de cemento por la cual se subía a la terraza, que también estaba llena de macetas pero con otras plantas, la mayoría de hojas anchas, de distintos tipos, con bordes festoneados, lobulados, aserrados y todas esas cosas que después aprendí en mis clases de botánica.

En la terraza no había toldo y por eso estaba todo el sol que en las tardes de verano caía a pique.

Yo tendría por esa época unos 5 años y era hijo único, porque después de esa edad, empezaron a nacer mis hermanos. Pero por esta época era yo solo y disfrutaba de mis padres como no lo pudieron hacer los otros.

Todas las tardes, cuando mi Papá llegaba a casa, iba a visitar a su mamá (es decir mi abuela Pepa) y yo siempre lo acompañaba.

No hace mucho me di cuenta que la abuela Pepa fue la persona más importante en la vida de mi Papá hasta que conoció a mi Mamá en ese baile del Racing Club en febrero de 1945, donde él le preguntó ¿Baillamos? y “se armó todo este despelote”, historia que mis hijos, mis hermanos y yo escuchamos tantas veces. Desde ese momento y hasta hoy mi Mamá pasó a ser la persona más importante para mi Papá y después llegué yo y más tarde mis hermanos Viviana, Dani y Martín.

Pero la abuela Pepa, siempre fue importante para mi Papá y por eso él iba a visitarla todas las tardes cuando volvía a casa.

Yo la recuerdo como a una vieja chiquita, arrugada y chueca que nunca quiso decir qué edad tenía pero que era adorada por sus hijos a los que prácticamente crió ella sola con lo que pudo. Ella se jactaba de haberlos “casado a todos” y construyó una gran familia.

Yo iba con mi Papá a lo de mi abuela porque me gustaba estar con él, porque cambiaba departamento chico por casa grande con patio y porque en esa casa se tomaba mate todo el día y en la mía no. Hasta hoy recuerdo el gusto de los mates dulces, con cáscara de naranja o con un poquito de café que cebaba la abuela Pepa.

Pero había otra cosa que me atraía de aquella casa que eran los helechos serrucho en las macetas grandes con forma de medio zapallo con patas. Debía haber unos 8 ó 10, enormes.

A mí me gustaba tomar las hojas desde abajo y arrancarles con un solo tirón de mis manos todos los foliolos (hojitas), con lo cual quedaba el peciolo pelado. Era un instinto destructivo irrefrenable que ejecutaba todas las veces que podía, cuidando que no me vieran, por supuesto. Yo ya me daba cuenta que no me iban a felicitar por dejar a los helechos sin hojas.

Pero un día ocurrió lo inevitable, alguien, no recuerdo quién, me descubrió y me ligué un buen reto. Yo, como era chico y medio mantequita, me largué a llorar y el llanto debe haber sido fuerte. El caso es que pasé de ser el agresor a ser el agredido (esto me pasó varias veces después en mi vida, por eso trato de agredir lo menos posible para que no me agredan).

Entonces mi abuela Pepa, que era una viejita piola, para consolarme me propuso que fuera todos los días a regar las plantas, en vez de destruirlas.

Y allí iba todas las tardes, ya mi Mamá me había enseñado a cruzar la calle para ir hasta aquella casa.

Yo llegaba, llenaba la regadera y la vaciaba en todas las macetas, comenzando por los helechos agredidos y continuando por las plantas de la terraza y me divertía mucho hacerlo, además tomaba mate.

Y un día, de las macetas con plantas de hoja ancha de la terraza, brotaron margaritas de colores, y muchas, y lindas. Yo estaba maravillado con ese suceso inesperado. Era como un milagro.

Recuerdo las palabras de la abuela Pepa “nunca habían salido margaritas de colores, seguramente salieron así de lindas porque vos las regaste”. Yo sentía que había hecho algo importante.

Con el tiempo me fue interesando cada vez más la botánica y la biología, y mi camino profesional fue la agronomía. Seguramente una de mis primeras experiencias con los seres vivos fue en el patio de la abuela Pepa.

Cuando ella murió, yo estaba en clase de Botánica en la facultad, aprendiendo la morfología de las plantas, dibujando.

Hoy mi vida laboral está toda llena de verde desde que salgo a trabajar hasta que vuelvo a casa, no son plantas individuales, son cultivos, pasto que comen las vacas. Además hay vacas que producen leche y terneros que crecen.

Todos los días son distintos, en otoño los verdes se transforman en ocres, en invierno todo se seca pero vuelve a reverdecer en la primavera tardía y en verano aparecen las espigas y los granos.

Cada amanecer y cada atardecer son distintos, porque en esos campos la vida es un milagro y todavía me sorprende como cuando en el patio de mi abuela Pepa brotaron margaritas de colores.

Verónica Maggi

Hola Cuquita, tres veces me has pedido esto y las tres veces he dicho: “Bueno, hay que mandarle unas palabras a la Cuqui por esto”.

Puesto el punto, la nota mental desvanece y se pierde en la inconmensurabilidad de los deseos. Por ello, prometo no cerrar este mail con intenciones de responderte luego y escribir lo primero que se me viene a la cabeza.

Pensando en experiencias jardinescas... tengo varias. Una truculenta y otra muy dulce. Vamos por la terrible: cuando tenía cuatro años mi abuela me había regalado una tortuga de tierra. Era una tortuguita que cabía en mi mano, imagínate si era pequeña. Como la casa donde vivía tenía mucho, pero mucho patio existía un riesgo muy alto de que se pierda la tortuga en tanta

inmensidad. Por lo tanto, ni bien comenzó anochecer mi abuela que no quería animales dentro de la casa, me dijo: "Negrita, dejala en la maceta... total por más que devueltes, no se va a poder ir de ahí".

La maceta era en realidad un cantero rectangular realizado con cemento. Yera cierto, de ahí la tortuga no se iba a poder salir. La dejé allí.

Al otro día, lo primero que hice fui a buscar mi tortuga. Mi abuela visteaba el jardín mientras mateaba. Cuando voy a sacar la tortuga, me encuentro sólo con la mitad de ella. No comprendía nada. Entonces la incliné intentando ver qué estaba pasando. Y ahí en el fondo de lo poquito que quedaba de caparazón estaba la cabecita de la tortuga con los ojos cerrados, y por los pliegues de su piel grisácea y los huequitos de la nariz salían hormigas rojas.

La otra: Yo tenía alrededor de unos siete años. Era sábado. Día para jugar con los vecinitos a la hora de la siesta. Durante la mañana mi papá había estado cavando y removiendo todo el patio porque había sembrado césped.

Cuando terminamos de comer y nos juntamos con mis amigas, comienza primero a lloviznar y finalmente a llover fuerte. Entonces para no mojarnos nos ponemos debajo de la entrada de la casa porque tenía techo, el piso estaba limpio y podíamos estar tranquilas hasta que deje de llover.

Sale mi papá a vernos y nos pide que tengamos cuidado con la tierra removida, porque las semillas estaban recién puestas. Para que no la pisemos nos dan unas hojas en blanco y lápices de colores. A la mañana mi papá me había explicado cómo era que las semillas crecían bajo la tierra y luego formaban la raíz y después el tallo y las hojas y bla bla bla. Me contó de los árboles, de la madera y cómo la utilizamos en nuestras vidas. Me contó que los lápices negros que usábamos en el colegio para escribir en nuestros cuadernos, eran también de madera y que mientras hayan árboles íbamos a poder seguir teniendo lápices y seguir escribiendo y aprendiendo y bla bla bla.

Se me ocurrió contarles esta historia a mis amigas que no podían creer que de los árboles se hicieran luego lápices.

Entonces ellas me preguntan que si era todo verdad lo que me había dicho mi papá, los lápices de colores venían también de los árboles. Yo, afirmé con serena confianza. Mientras aclaraba que tardaban unos días en crecer, como todas las plantas.

Al rato, largo rato se asoma mi papá porque estábamos en silencio. Se asoma y ve todo aparentemente en orden. Tierra húmeda sin pisotones, niñas tranquilas jugando. Se acerca más y ve una franja de cascarilla y pedacitos de lápices de colores. Fastidiado pregunta: ¡Pero qué han hecho!

Yo con el mismo convencimiento que antes, lo miré desde el suelo donde estaba, mientras vaciaba mi sacapuntas sobre la tierra húmeda y le decía: "Estamos sembrando lápices de colores papá". Y la última, de yapa: Año 2010. Invierno en Unquillo. Frío. Mucho frío. Patio completamente saturado de amor seco. Amor seco crecido, pinchudo y colonizando todo el parque. Movimiento que uno hace sobre la tierra, garantiza al menos unas trescientas semillas de amor seco enganchadas a la ropa.

Decido arreglar el techo de casa. Vienen los albañiles a trabajar. Uno de ellos, mientras hablaba con la arquitecta, se mete en la espesura del amor seco y con el pié tantea algo y lo tapa. Vuelve a donde estábamos sin decir nada sobre lo que vio. Absolutamente nada.

Luego de unas horas, terminan su jornada. Y yo aún curiosa por lo que pudo haber visto este señor, me adentro en la espesura del amor seco.

Remuevo los yuyos que el albañil removió y descubro en medio de la sequedad y frío del lugar un potentoso, rosado y eréctil pene de plástico.

Lo tanteo con el pié. Efectivamente, confirmado: pene de plástico. Sin poder reaccionar ante esa escena surrealista, lo vuelvo a tapar con los yuyos secos y me retiro.

Bueno, espero que alguna te sirva. Te mando un beso y abrazo bien, pero bien fuerte!

No te olvides que te quiero mucho.

Vero

Poemas de Luciano Lambertí: Córdoba

En frente de la habitación donde vive

hay una pareja de recién casados,

con un recién nacido que llora todo el día.

La pediatra les recetó que lo dejaran llorar,
que no lo malacostumbraran. Una vez,
hurgando en la parte alta del ropero,
él encuentra un libro (La educación de nuestros hijos)
que perteneció a su mamá, con la misma idea:
si se lo deja llorar, el chico aprende que llorar es inútil.

Ahora oye a ese bebé desconocido,
debajo del cuarteto y reggaeton que oyen los padres
para tapar el llanto. Y afuera, en el depósito
donde vive, alguien corta unos hierros. Alguien tose,
se aclara la garganta y escupe.
Es un día de junio con viento en la cima.

Y él está en el centro neurálgico de todos los ruidos.
Mirando pasar los autos en el nudo vial.
Comprando boludeces en la gran feria marciana
de la peatonal. Limpiándose los lentes llenos de harina
en el reducido espacio de su pieza.
El esqueleto inservible de una cama.
La mesa cubierta de ceniceros
y saquitos de té. Una montaña
de ropa en una esquina.

Él vive en el fondo de un depósito de gaseosas
y vino Don Ernesto. Todas las tardes
un camión estaciona en la entrada
y dos negros se tiran los cajones del camión
al piso de portland. Él oye las botellas tintineando, golpeándose
una contra otra en los cajones. Oye a los vecinos
conversar en voz baja, de noche, con la luz apagada,
acostados uno al lado del otro.

Y a la otra mañana el padre le dice a la madre

que lave la ropa del bebé. Se lo dice con calma:

Gaby, dice, lavá esa ropa.

Lavá esa ropa, Gabriela.

Lavá esa ropa, Gabriela.

Dale. Dale. Lavá esa ropa, Gabriela.

¿No vas a lavar esa ropa?

Luego se persiguen, el oye los

talones desnudos contra el piso, algo que se cae,

Gabriela llora, luego llora el chico,

y luego ella dice, con calma:

Andate, Alberto.

El otro día, precisamente,

el dueño de una fotocopidora lo estafó.

Y su lugar de trabajo se había inundado.

Había agua en el piso, agua en las paredes.

Piensa: primero paciencia.

Luego astucia.

Esa señora que escribe poemas para sus nietos,

sola en una casa llena de plantas,

una casa resplandeciente,

una casa con un banco en la vereda y

un esposo chiquito de bigote y dedos amarillos

tomando un Gancia en el patio.

El quisiera ser esa señora.

Lustrar la piedra. Lustrarla

hasta que empiece a emitir su propio calor.

Lustrarla y luego dejarla en la mesa y mirarla brillar.

Su casa está llena de ropa heredada, y cuando

va a tender esa ropa en el patio de portland,

se cruza con el vecino

que es guardia de seguridad en el shopping

y oyela radio Suquía

todo el tonto día.

Vive en Villa Los Chinos y está colgado de la luz.

Una señora en un kiosquito enrejado le vende

garrafas de diez kilos.

Y en la calle hay pilas de basura encendida,

ardiendo sin descanso, con un calor que no se extingue.

Relámpagos para reconocer la ubicación de los objetos.

El interior: metafísica y religión.

Uno toma apuntes en el supermercado,

en rachas de helada vigilia, entre dos estornudos.

Él viviría en la pureza del acontecimiento.

Al borde del accidente. Con sólo tres canales:

el diez, el ocho, el doce, repetidoras de Bs As

para anotar las noticias del interior:

accidentes de tránsito, baldíos infectados,

asesinatos que nos mantienen alerta por un tiempo.

Él lava la ropa en el lavadero

y cuelga la ropa en el tendedero.

Es como ese chico que semira durante horas

en un espejo de mano, probando caras, gestos inusuales

y usuales.

Él no ha dejado de ser

el que nadaba en una pileta nocturna,

el que afilaba las ramas con un tramontina,

el que jugaba a la guerra entre el sorgo.

Los combatientes toman mate y cicatrizan.

*Amigos de viaje envían saludos.
Amigos en el exilio real de su generación.
El está exiliado en su pieza,
con la computadora sobre una mesa robada,
hablándole con los ojos a los muertos.
Enseñando la gauchesca.
Oyendo llorar a los divorciados.
Oyendo la máquina en su cuerpo.
Brilla en él un ascua que se extingue.*

*Estoy de un salto en mí. Salto hacía mí
desde afuera. Salto afuera del círculo.
Salta lo que soy dentro mío.*

*Ya veces va de Córdoba a San Francisco,
mirando un thriller en un descompuesto
televisor de colectivo,
con toda la buena gente de campo roncando y tosiendo
en los asientos paranormales del Expreso.
Cuando se levanten,
los asientos conservarán un rato su temperatura.*

*Éste trabajaba moliendo piedras en una cantera.
Éste se afeitaba en cueros en la vereda de su casa.
Éste fue a la guerra. Éste chiquitito se lo comió.
Esta le puso veneno al café del marido, y el marido
se quedó ciego y se hizo maratonista
con relativo éxito.*

El destino es el encuentro del individuo con su clase.

*La buena gente de campo sumida
en el ruido de fondo de la historia,*

la marcha de sus eyaculaciones,
terminales con mosaicos rojos cubiertos de grasa,
donde un chico tuerto pasa el escobillón.

Él tiene un secreto, como todos en el interior.
Él no quiere salir de su casa. Él quiere volver a mostrar
su pañuelo. Él se promete engordar. Resentirse como una fruta.
Levantar una torre de catolicismo militante.

Quiere escribir la poesía del amor
para la niña a la que a veces una sombra
le come la cara, algo que no pertenece
a esta época, algo imprescindible.

Él está volviendo a su casa.
Él atraviesa el Parque Sarmiento en
domingos familiares.
El está limpiándose los lentes y soñando
el sueño de la buena gente de campo: una casa
que abraza, un par de chicos deportistas,
macetas, millones de macetas,
macetas en tarros oxidados, macetas verdes y rojas,
macetas en pavas y en conservadoras de telgopor,
llenas de plantas guachas, prehistóricas, mutando.

Tomaría un Gancia en el patio, haría pesas en el patio.
Educaría la mente y el cuerpo con el mismo rigor.

Dejaría que el tiempo pase allá arriba sin escribir
una sola palabra.

El techo del vecino

Y un día papá compró un caballo. Habrá creído
que solucionaría todos sus problemas,
que iba a cerrar la carnicería, empezar a tomar whisky,

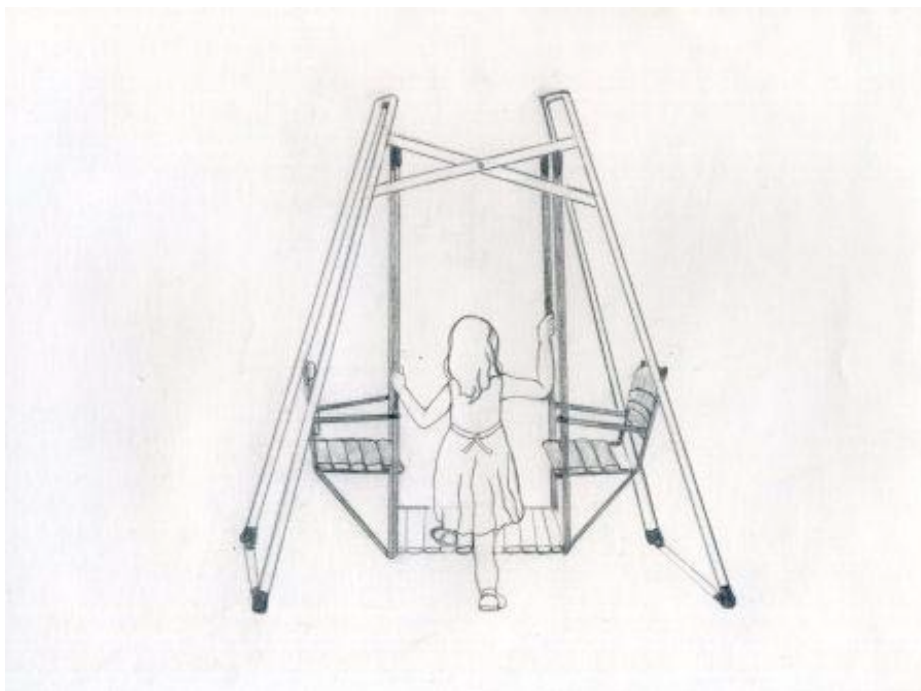
fumar puros en bata y cosas así. En cuanto al caballo:
se llamaba Fotón y tenía una mancha entre los ojos,
una mancha blanca que le bajaba hasta el hocico.
Todavía puedo olerlo. Oler la pieza donde dormía.
La cosa, como es sabido, no funcionó,
y mamá abrió la puerta de la jaula donde teníamos
los cardenales y el tordo. Hacía eso cuando se enojaba.
Le soltaba los pájaros. Pero los pájaros
se quedaban en el techo del vecino,
sin saber muy bien qué hacer.
Había que subir con un balde y una toalla
para traerlos de regreso, entrarlos a la jaula,
calmar a mamá,
dejar todo preparado
para empezar de nuevo al otro día.

Historias en dibujos

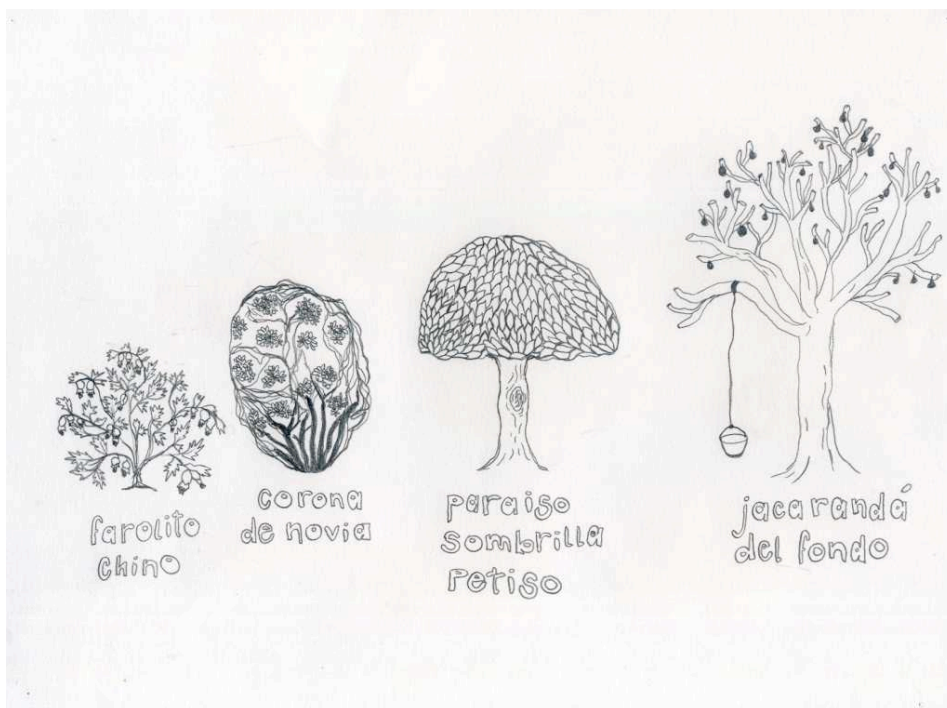
Luciano



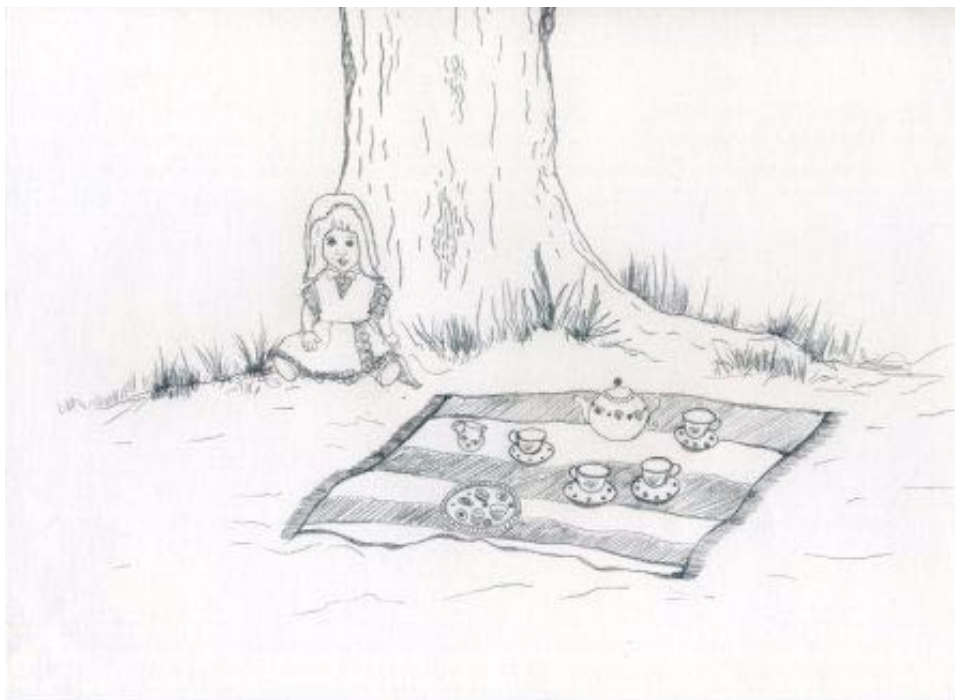
Verónica



Pablo



María Luz



Victoria



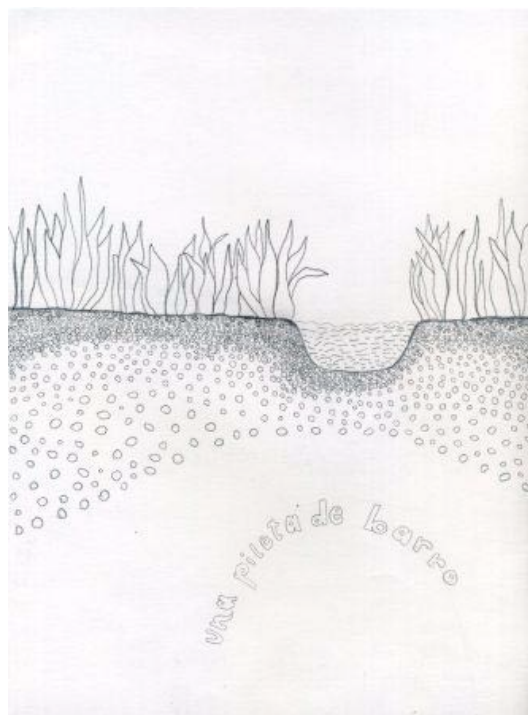
Robertino



Emanuel



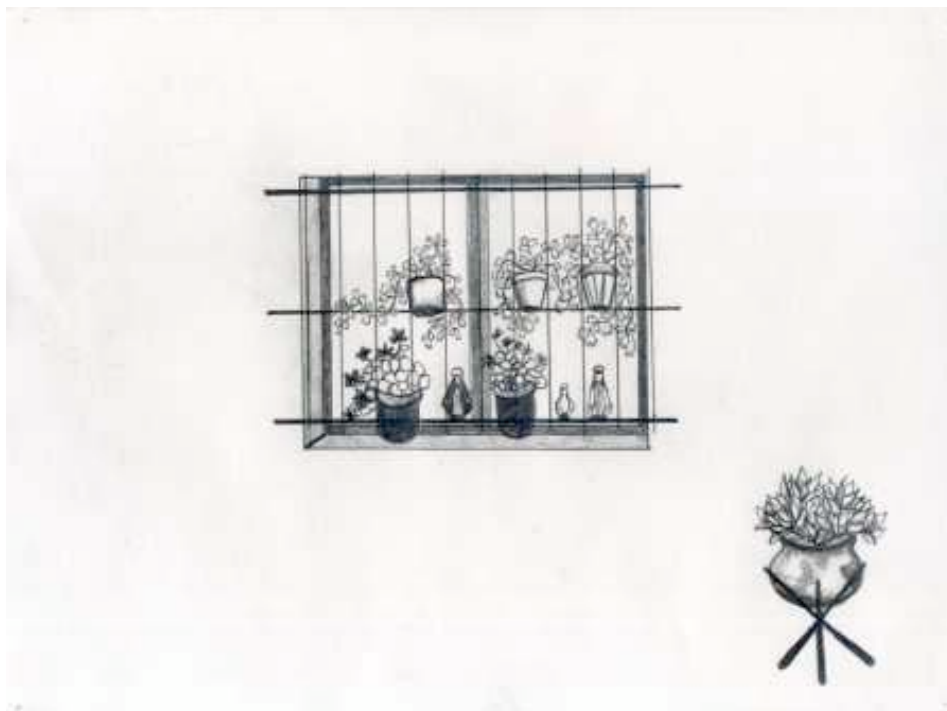
Cecilia



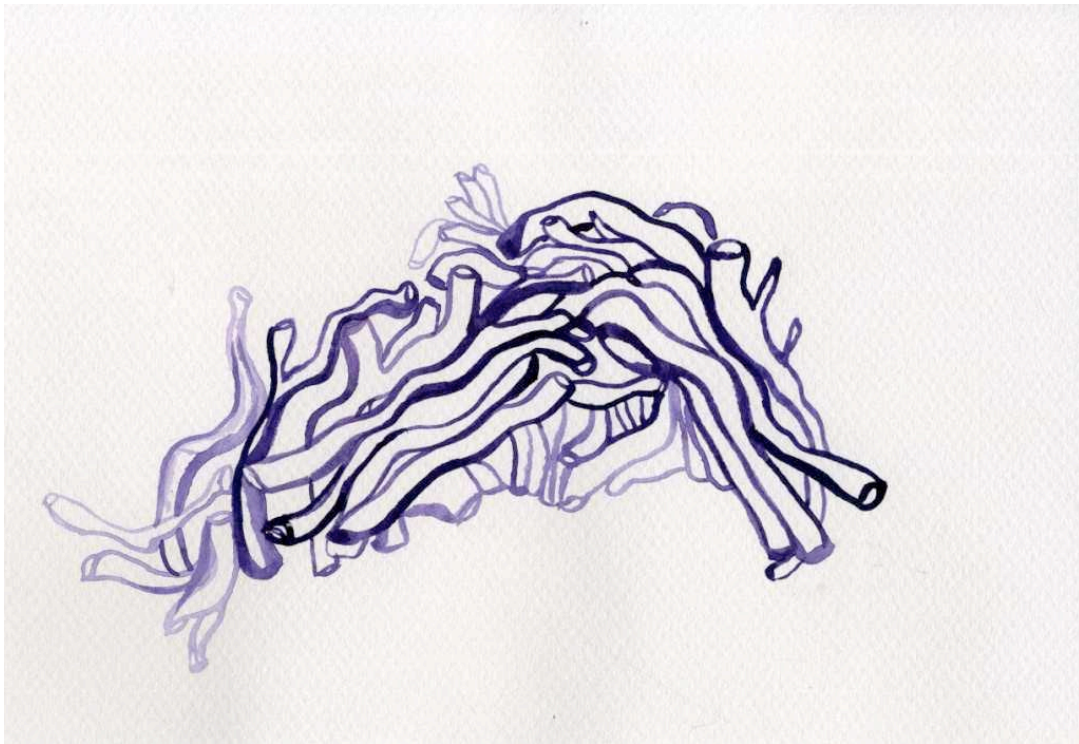
Luciano



María-Verónica-Pablo-Cecilia



Instantes





2: “Otros patios, otros aires” antecedentes personales del proyecto

Camino de mutación

En el año 2006 comencé a trabajar con la naturaleza. El primer acercamiento fue básicamente afectivo: estaba comenzando a investigar para la realización de mi trabajo final de la licenciatura y buscaba algo que me gustara y me identificara, algo que siempre hubiera estado presente en mi vida y que conociera. Las plantas fue lo primero que pensé por ser un elemento de la naturaleza por el cual siempre había estado rodeada. Me crié entre un patio gigante lleno de plantas y flores y el campo. Pasé los mejores momentos rodeada de naturaleza, jugando cerca del río, cuidando mis plantas, observando sus cambios.

Es así como decidí trabajar con la naturaleza, pero desde una concepción más simbólica, buscando su esencia, sus comportamientos. Para este primer proyecto, los conceptos que abordé fueron la idea de ciclo y transformación presentes en la naturaleza. Me interesaba observar los procesos de cambio y evolución en la materia orgánica, desde los tropismos, observando los movimientos de las plantas en busca del sol, su crecimiento y adaptación a las estaciones como también el cambio progresivo de la materia en la conformación de seres vivos: desde las células hasta las plantas. Otro factor que me interesaba era el espiral como estructura de ordenación y constitución de lo vegetal, considerando los cambios no como repeticiones sino como progresiones dentro de un camino de mutación.

El resultado de esta investigación fue una intervención en un espacio artístico de la Ciudad de Córdoba, Argentina. El lugar se llama Casa 13, es un sitio artístico independiente y auto-gestionado, construido por artistas y para artistas. En esa época, el eje principal de las acciones que allí se llevaban a cabo giraba en torno a la idea de convivencia, es decir que cada propuesta artística tenía que considerar como un elemento primordial el dialogo con el lugar, ya sea desde un aspecto tanto físico, arquitectónico como espiritual y emocional. Las experiencias que allí se desarrollaran tenían que ser pensadas desde y para la casa.

La intención de la intervención fue siempre el diálogo con casa 13, la idea era invadir el lugar con diferentes elementos que hacían referencia a lo natural y sus cambios. Comenzaba en el pasillo de entrada de la casa en donde había dispuestas en la pared una formas orgánicas celulares construidas con polietileno. Estas formas iban entrando a la casa por la parte superior y, una vez en el patio, se transformaban paulatinamente en hojas para luego materializarse en plantas reales. En ese sector armé un jardín de cactus prestados por amigos y míos. Estos estaban colocados en macetas que había realizado mi mamá y que eran parte del intercambio: las personas que me prestaban su planta para montar el jardín recibían a cambio una maceta hecha por mi mamá. A continuación, la intervención ingresaba en el comedor de la casa en donde se

transformaba en elementos orgánicos abstractos, fusionándose con el entorno y conviviendo con el mismo.

Mi intención era hacer un recorrido progresivo, donde todo el tiempo la materia estuviera en cambio constante.

Ingreso de Casa 13



Patio





Sala





El universo íntimo de las plantas: Proyecto patios

Al año siguiente comencé con otro proyecto denominado “patios” que consistía en la realización de intervenciones en los patios de diferentes personas cercanas a mí. Me interesaba sobre todo la idea de hacer una intervención en la casa de mis amigos, como una especie de ofrenda al jardín y a ellos, donde los espectadores fueran las personas que visitan su casa y a su vez posibilitar la convivencia de las personas con la obra. En general las intervenciones eran efímeras y sufrían cambios al estar expuestas al aire libre, es decir que se iban modificando junto con las plantas y el patio.

Otro aspecto que me interesaba trabajar en estos patios, era la importancia de mí accionar allí. Frecuentemente, la propuesta era acordada con el dueño de casa, y luego organizábamos un día en el cual yo realizaba la intervención. Para mí ese momento era esencial en la conformación de la obra, el estar en el lugar, terminar de definir la intervención, convivir con la casa y su gente, era como una performance íntima y doméstica, sin espectadores. El respeto y el cuidado del jardín es un valor fundamental de este proyecto y de todos los siguientes.

Este proceso tuvo sus ramificaciones en tres acciones: una realizada en el espacio La Punta, de San Miguel de Tucumán, Argentina, otra en El levante, de la ciudad de Rosario, Argentina y el último en la Foto galería de la Ciudad Universitaria de Córdoba, Argentina.

En la primera experiencia, la acción constaba del armado de un jardín con plantas que regalaran diferentes personas de la ciudad de Tucumán. Para convocar a la gente, trabajé con una amiga que es de allí y que me ayudó a conectarme y difundir la propuesta. En la casa donde funciona La Punta, había un patio que no tenía ni una planta. Fue por eso que decidí hacer un jardín para ellos. Las personas que querían participar, me mandaban un mail con el nombre de la especie de la planta que iban a donar para el jardín y yo realizaba una pintura que luego les entregaba a modo de intercambio. Este aspecto siempre me pareció importante a la hora de trabajar en colaboración con otras personas, ellos me dan algo y yo les doy algo a ellos. Pienso que de esta forma nos enriquecemos mutuamente, involucrar a otros en mis acciones nace de ese deseo, de no hacer las cosas sola sino que cada acto sea un encuentro.

La segunda experiencia sucedió en la exposición final del taller de análisis de obra El Levante, en la ciudad de Rosario. Cada uno de los integrantes del taller llevó una planta para armar un jardín en la exposición, que se realizaba en el mismo lugar donde hacíamos el taller. Con elementos del espacio y con las plantas que llevaron mis compañeros, dispuse el jardín. Al

final de la noche, intercambiamos las plantas, cada uno se llevó una distinta a la que había traído. Fue muy gratificante hacer esta acción con ellos, ya que me acompañaron y ayudaron a pensar en el desarrollo de este proceso de los patios a lo largo de todo el año.

La tercera acción la realicé en el marco de un festival de video arte denominado NIU, en la Foto galería de la Ciudad Universitaria de Córdoba, Argentina. En ese espacio había un patio interno con plantas grandes en macetas. Era un patio un poco abandonado y gris. Lo que quise hacer allí fue darle vida a través del color. Utilicé vinilos autoadhesivos y cintas de colores y compuse una especie de pintura en tres dimensiones. El resultado de esta intervención no fue lo que yo esperaba, ya que mi intención era que la gente pudiera usar el patio como un lugar para descanso, encuentro, dispersión. Pero en vez de eso, la gente no se animaba a entrar, lo miraban desde afuera, como si miraran un cuadro. Supe que eso no era lo que quería, que las acciones en los patios fueran solo observadas. Considero esta intervención como un aprendizaje y descubrimiento.



Patio de María Luz

Patio de Gabriela



Patio de La Punta



Patio de Gustavo



Patio del Levante

Patio del NIU fest

Sólo vine a buscar un jardín

El siguiente proyecto que realicé fue una exposición denominada “Sólo vine a buscar un jardín” en Mirabile, una galería de la ciudad de Córdoba, Argentina. Estuve trabajando durante todo el 2008 en este proyecto, ya que iba a utilizar todos los espacios de la casa en donde funcionaba la galería. Quería que estuvieran presentes todas las formas en la que trabajo: pintura, dibujo, cerámica, intervenciones, etc. Para pensar mejor la exposición, invité a Belkys Scolamieri, una amiga y artista, para que sea la curadora.

Esta experiencia fue trascendental para el desarrollo de mi proceso artístico porque me permitió empezar a pensar el arte de otra manera, como una forma de ser en el mundo, sin darle importancia a las separaciones de lo que es arte y lo que no, sino mas bien pensarlo como un modo de actuar, ser y relacionarse con el entorno y con los demás.





Jardines benignos

El último proyecto que voy a describir se compone de una serie de intervenciones en recitales de un grupo argentino que se llama Benigno Lunar. Comencé a trabajar con ellos en el año 2009. La motivación inicial fue la necesidad de salir del ámbito de circulación del arte visual, de hacer cosas con amigos y para amigos. Es así como comenzamos a pensar una serie de intervenciones en donde se conectaran nuestros intereses, ideas, visiones.

A su vez, me interesa que la intervención posea un tiempo de duración específico: el recital. Las intervenciones no tendrían sentido si no se realizaran allí, en ese momento y en ese lugar. Son una combinación entre la música, la acción de tocar, los objetos que propongo y las personas que van a escuchar el grupo. Cada acción es una propuesta, una experimentación y un aprendizaje, donde cada vez se diluye la figura del autor individual a favor de la experiencia colectiva.

Este proyecto aún está en proceso, hasta la actualidad realizamos cuatro intervenciones. La primera fueron unas camisetas diseñadas y elaboradas con Celeste Amengual; la segunda fue la creación de un jardín con plantas reales para un recital; la tercera una escenografía hecha con jaulas de pájaros recicladas y decoradas en su exterior con elementos como pajaritos de cerámica fluorescentes y flores de tela. Y la última fueron unos stickers confeccionados con motivos de la naturaleza y de conceptos o ideas presentes en las canciones de Benigno Lunar.

En cada una de estas intervenciones, los conceptos que se abordan tienen relación tanto con mis intereses individuales como con los del grupo. Busco en las propuestas la forma de combinar nuestras ideas y pensar la obra juntos. La última acción se hizo cuando yo ya vivía aquí en España, yo dejé los autoadhesivos y ellos, junto con otras personas, los colocaron en el sitio donde se llevó a cabo el recital. Creo que este tipo de derivaciones potencian aún más mi idea de creación conjunta, al desplazar mi rol de “compositora” de las escenografías y ser, como cualquiera de los demás, una integrante más del grupo Benigno Lunar.



Acción 1: “remeras”



Acción 2: “Benigno sería más feliz si tocara en un jardín”



Acción 3: “Jaulitas”



Acción 4: “Stickers”

3: “Especies” referentes artísticos y no artísticos.

En el transcurso del desarrollo de mi proyecto fui conociendo a otros artistas que trabajan con conceptos similares o que de alguna manera están relacionados con mis ideas. Considero estos artistas como referentes, ya que me ayudan a pensar y ver otras posibilidades de reflexionar e interpretar ideas como lo portátil, el jardín, la obra colaborativa, la naturaleza y la construcción de comunidad a través del arte. En todos estos artistas el trabajo con el contexto es fundamental, ya que las experimentaciones no serían las mismas de no ser pensadas para el lugar donde se llevan a cabo.

A su vez, la mayoría de ellos son artistas que no trabajan solo en una disciplina, es más, no producen desde la disciplina sino todo lo contrario. Sus proyectos se adaptan a las necesidades del momento, y lo que utilizan como medio, el material, depende en cada caso de lo que quieran hacer. Este aspecto es relevante a la hora de escoger los referentes, ya que considero que mis procesos también se desarrollan de esa manera.

El concepto de portabilidad

Marcel Duchamp realizó una obra denominada *De ou par Marcel Duchamp ou Rrose Sélavy (La Boîte en Valise)*¹⁷ del año 1938 a 1942. La misma consistía en una publicación de 300 ejemplares de un objeto conformado por una maleta y funcionaba como un museo portátil. Esta fue su primera edición, que contemplaba a su vez 20 ediciones de lujo y estaba compuesta por reproducciones de pequeño formato entre las que se encontraban varios *ready-mades* y su creación *La novia desnuda por sus solteros o el Gran vidrio* (1915-1923). Todos los objetos que contenía la valija eran plegables y podían unirse a mano. De esta manera las obras se podían trasladar a cualquier parte que se desee, desplegar todas o algunas de las piezas que se encuentran en su interior, disponer de las mismas como cada uno quiera.

Daniel Marzona dice en relación a la obra: “Duchamp no sólo logró la transformación paradójica de sus *ready-mades* fabricados industrialmente en piezas múltiples reproducidas con mucho trabajo, sino que al mismo tiempo destacó la cohesión interna de sus obras, tan

¹⁷ De o por Marcel Duchamp o Rrose Sélavy (La caja en una maleta)

enigmáticas a veces, que a pesar de las intensas investigaciones llevadas a cabo todavía no han sido descifradas en todos sus aspectos”.¹⁸

En realidad, eran dos proyectos los que hizo Duchamp con esta idea: la primera se denominaba *La Boîte Verte*, esta había sido iniciada en París en 1934 y estaba compuesta por 300 ejemplares que contenían 93 documentos-fotos, dibujos y notas manuscritas de los años 1911-1915 reproducidos fotográficamente, entre los que había 20 en edición de lujo. La segunda, se llamaba *La Boîte en Valise* y fue realizada entre los años 1938 a 1942. La diferencia que existe entre ambas es explicada por Duchamp en una entrevista que le realiza Pierre Cabanne¹⁹ en su estudio de París en 1966: “ *Una es verde, como su nombre lo indica, y dentro hay los papeles todos recortados, de la forma original en que yo los había escrito. He respetado la forma de cada papel. En lo que respecta a la Boîte en Valise tuve que hacer la forma, los compartimentos, las presillas, etc. Lo cual representó un considerable trabajo* ”²⁰.

La portabilidad no es la única función que tiene esta obra; la idea de compilación y conservación de todo su trabajo está presente en este proyecto. En relación a esto dice Duchamp: “ *Cada cosa* ”²¹ *que hacía requería una precisión y una duración bastante amplias, por ello, yo creía que valía la pena conservarla. Mi forma de trabajar era lenta, por consiguiente le daba una importancia comparable con la que se concede a lo que se hace con mucho cuidado* ”²². Duchamp hace esta obra en un momento en el que *ya no hacía nada*²³, se había detenido en su producción sin planteárselo como una acción definitiva. Las *Boîte* son reelaboraciones de obras que ya existen, son hechas a partir del reciclaje y la apropiación de sus propias obras. Esto deja ver un carácter prematuro de las prácticas apropiacionistas y post-productivas²⁴ en la obra de Duchamp. Asimismo, la idea de pérdida del objeto único también

¹⁸ MARZONA, Daniel (2005). *Arte conceptual*. Pp. 26

¹⁹ Pierre Cabanne(1921-2007) fue crítico de arte, periodista y escritor.

²⁰ CABANNE, Pierre (1972). *Conversaciones con Marcel Duchamp. IV Me gusta más respirar que trabajar*. Pp. 127.

²¹ Cuando M. Duchamp dice “cosa” hace referencia a sus obras.

²² CABANNE, Pierre (1972). *Conversaciones con Marcel Duchamp. IV Me gusta más respirar que trabajar*. Pp. 125.

²³ CABANNE, Pierre (1972). *óp. cit.*

²⁴ Conceptos tratados en el punto 5 de este trabajo.

está presente en ella, ya que no existe una única pieza de las valijas sino que conforman una serie de 300 ejemplares. Es más, la valija se podía pedir por encargo. Marcel Duchamp conversa de este aspecto con Cabanne en la entrevista:

P. C. - ¿Se puede hacer la Boîte por encargo?

M. D. - En efecto. Si usted quiere. Se hacen paquetes de 25 a la vez. Hace falta un mes, sin prisas, para hacer una.

P. C. - Pero, ¿Quién las hace?

M. D.- Actualmente una chica de mi familia. Antes lo hacían otras personas. Las veinte primeras, que eran las veinte de lujo, en las que había un original, las hice yo.

P. D. - Cuando se desea poseer una Boîte ¿se puede uno dirigir a usted y ser servido al cabo de un mes?

*M. D.- En efecto*²⁵

Las valijas de Marcel Duchamp son móviles, transportables, compiladoras de todas sus obras y reproductibles. Como en otras obras de este artista, la idea de objeto único e irrepetible es dejada en segundo plano a favor de la distribución de la obra. No importa el objeto en sí, sino la idea que lo conforma. Las valijas tienen una función: la de ser un museo ambulante. Este concepto no es alterado por la existencia de 1 o 300 ejemplares, al contrario. La noción de que existen muchas Boîte acentúa la portabilidad, ya que puede llegar a más sitios, ser distribuida o adquirida a muchas personas. Otro aspecto que trata esta obra es la idea de autor. Duchamp cuenta en la entrevista que al principio él hacía las boîtes (las 20 ediciones de lujo), pero luego otras personas las armaban, esta actitud refirma la idea de que no importa quién haga materialmente la obra, porque lo que verdaderamente importa es lo que esta significa.

Esto mismo sucede con los *jardines*, porque su objetivo no es el de ser un objeto único sino que está concebido para llevar a cabo una acción con él. No hay una distinción entre original y copia porque, básicamente, no hay originales. El dispositivo se produce en función de su uso, imprimiendo y confeccionando tantos kits como sean necesarios para distribuir entre los integrantes del proyecto. Su aspecto formal es pensado en base al sentido y función del mismo:

²⁵ CABANNE, Pierre (1972). *Conversaciones con Marcel Duchamp. IV Me gusta más respirar que trabajar.* Pp. 126-127

el pequeño formato, su carácter efímero y portátil permiten que las personas que harán uso de éste, puedan hacerlo en cualquier sitio que ellos deseen. La materialidad del jardín permite también una fácil distribución, al poder ser enviado por simple correo postal. Finalmente, la idea de apropiación es constitutiva de la obra, ya que se usaron extractos de obras de otros artistas y más para confeccionar las piezas del jardín.



La Boîte en Valise (1938 a 1942), De ou par Marcel Duchamp ou Rose Sélavy



La Boîte Verte (inicio 1934), Ediciones Rose Sélavy

Francis Alÿs tiene tres obras que me interesan por su condición portátil. La primera es “The collector” (1991-1992), un perro construido con material imantado que, al ser paseado con su correa, va recogiendo todo tipo de objetos metálicos que se encuentran en la calle. El perro actúa como un coleccionista de basura, de restos de ciudad que han sido abandonados. Lo importante, sin embargo, no son estos objetos, sino la idea del paseo en sí. Alÿs no espera encontrar nada específico en sus recorridos, la experiencia del paseo es la esencia. Los elementos metálicos que va juntando el perro, son las huellas resultantes del andar, los *recuerdos* o *suvenirs*.

Francisco Javier San Martín²⁶ en su libro *Una estética sostenible* reflexiona en torno a esta obra afirmando que la pieza está dirigida a los coleccionistas, que acumulan los “desperdicios” de los artistas y define la actitud de Alÿs como anticapitalista: “El artista improductivo, el paseante insolente, se enfrenta a la maquinaria de la producción y la dictadura

²⁶ Francisco Javier San Martín es Doctor en Historia del Arte, historiador, crítico y comisario de exposiciones. Es profesor de Teoría e Historia del Arte del siglo XX en la Facultad de Bellas Artes del País Vasco.

del tiempo, aunque Alÿs va más allá en su parodia del arte al identificar al coleccionista de arte con el recolector de latas y al suelo de los suburbios con el encerado parquet de los museos”²⁷.

La segunda obra que me interesa de Francis Alÿs es “*A veces hacer una cosa acaba en nada*”, *Paradojas de la praxis I* (1997), una acción en la que el artista arrastra un bloque de hielo por las calles de México hasta su desintegración total. Esta acción es documentada en fotografías y videos, pudiéndose observar el cambio que sufre el bloque de hielo en todo el recorrido hasta llegar a ser sólo un charco de agua.²⁸

Otra vez, el paseo es lo que da sentido a la acción y el cambio paulatino que se produce del objeto paseado, es lo que la distingue de la experiencia de paseo con el perro imantado. En “The collector” el perro va acumulando objetos de la calle, terminando el recorrido completamente cubierto por ellos; en el paseo con el bloque de hielo, lo único que queda es la experiencia de la acción, ya que el objeto se desintegra en su totalidad en un proceso de *desautorización del objeto artístico*²⁹.

Otras obras de Alÿs siguen esta misma línea: *The Loser/ The Winner* (1998) es una pieza realizada en Estocolmo, Suecia en la que el artista caminaba desde Museo de ciencia y tecnología de Estocolmo al Museo Nórdico, separados entre sí por un parque. En esa caminata de un museo a otro, su jersey azul se iba deshilachando, dejando un rastro o creando una conexión entre las dos instituciones a través del trazado urbano. El resultado de esta acción se exhibió en el Museo Nórdico como una instalación que contenía una fotografía de la espalda del artista donde se observaba un hilo que salía de su manga izquierda y que bajaba hasta la parte inferior de la foto. Acompañaban esta imagen una serie de fotografías del hilo sobre el pasto, el rastro de la acción. “*El paseo de Alÿs es una fábula - un viaje que también ya es una historia de un viaje - y las fábulas no son más que una curiosa mezcla de realidad y ficción, una verdad a la mitad, en un mundo de verdades a medias, cuestionando la veracidad de la realidad misma.*”³⁰

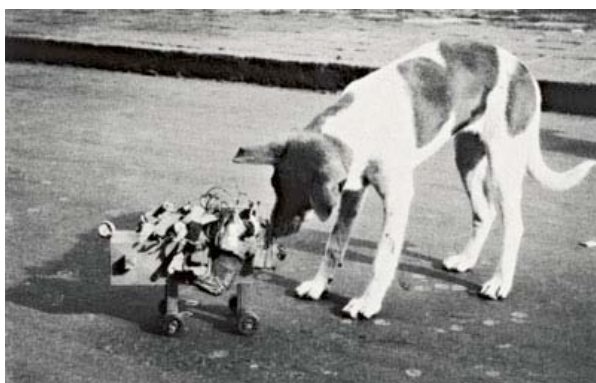
²⁷ SAN MARTÍN, Francisco Javier (2007). *Una estética sostenible: Arte en el final del Estado de bienestar*. Pp. 62

²⁸ Videos de esta obra, como “The collector” y muchas más, se pueden ver en la página del artista: <http://www.francisalys.com/>

²⁹ SAN MARTÍN, Francisco Javier (2007). Óp. Cit. Pp. 67

³⁰ BASUALDO Carlos (1999). *Head to toes: Francis Alÿs's paths of resistance*, en revista Art forum. Abril, 1999 (la traducción es mía)

La versión de chapas de los jardines portátiles tiene relación con las obras de Francis Alÿs en la idea del paseo como práctica artística. Obra y artistas se convierten en paseantes portátiles por diversos lugares y ciudades, conviven siendo parte de esos lugares durante el momento que dura el paseo. Y al final de la experiencia, el recuerdo es lo que queda. La certeza de saber que hemos vivido el acontecimiento. El registro de la acción es sólo una anécdota que nos muestra una señal de lo que fue, un rastro, como le hilo del jersey azul, una huella.



“The collector” (1991-2006), Ciudad de México.



“A veces hacer una cosa acaba en nada” (1997), Ciudad de México.

El arte como medio para construir comunidad

El colectivo “**Guerrilla Gardening**” es fundado por Richard Reynolds en el año 2004 en Londres. El objetivo principal de este grupo es la apropiación y restauración de sectores verdes abandonados en la ciudad colocando en ellos plantas y semillas devolviéndole su funcionalidad. De esta forma comenzaron a surgir espontáneamente grupos, no sólo en Londres, sino en diferentes ciudades del mundo, con el fin de salir a ocupar esos sectores olvidados o abandonados. Las plantas que se usan en general son llevadas por las personas que van a plantar o donadas por amigos y vecinos. También se plantan semillas, bulbos y arboles.³¹

Terrazas, canteros, papeleros en desuso, carteles rotos, botellas de plástico, gomas viejas de automóviles, sirven para contener una planta. Se trata de dar vida a sectores deteriorados y de esta forma, apropiarse de la calle, tomar una posición activa dentro de la ciudad en donde vivimos. Muchos canteros de la ciudad se encuentran vacíos y deteriorados, los grupos de guerrilla no sólo plantan, también arreglan estos lugares, volviendo a darles valor y funcionalidad.

Para esta agrupación es fundamental internet³², ya que permite dar a conocer el proyecto, permitiendo que crezca cada vez más, creando nuevas “sucursales” en todo el mundo y propiciando la participación activa de las personas en su ciudad. Es una forma pacífica y productiva de protesta, ya que señala conflictos urbanos, pero hace algo con ellos, mediante la acción de plantar y cuidar las calles. La protesta se torna activista proponiendo un cambio de actitud de los ciudadanos, invitándolos a formar parte de una comunidad que fue pensada para un fin específico: crear vida donde no la hay.

“Suenan a algo clandestino o a una lucha, pero en realidad la *Guerrilla Gardening* no tiene nada que ver con eso. Algunos lo consideran una reivindicación, otros un intento de hacer las ciudades más verdes y otros una manera más sana de relacionarnos con lo que comemos. No es algo ilegal, pero tampoco legal. Está en una especie de zona gris, en territorio de nadie. Y consiste sencillamente en que alguien planta algo en un pedazo de suelo que no es suyo”.³³

³¹ En la página <http://www.guerrillagardening.org/> aparece información detallada de todas las acciones llevadas a cabo en diversas partes del mundo. A su vez, se puede acceder a un foro donde se comunican todos los grupos de guerrilla.

³² Ver el punto 6 de este trabajo, donde se trata el tema de la red como contenedor y medio de circulación del arte.

³³ ARAUZO, Ester(2011). '*Guerrilla Gardening*': Conquista un trozo de suelo y conviértelo en jardín. Artículo publicado en la revista digital Café Babel: <http://www.cafebabel.es/article/36805/guerrilla-gardening-conquista-suelo-jardin.html>



Richard Reynolds en Londres



Bratislava, Eslovaquia



Canadá



Berlin



Bogotá



Toronto



Londres

Otro artista que considero un referente es **Ai Weiwei**³⁴, particularmente su obra “*Sunflowers seeds*” expuesta en la Tate modern gallery (octubre 2010-mayo 2011). El proyecto de Weiwei consiste en la elaboración de 100 millones de semillas de girasol en porcelana, que se ubican en la sala de turbinas de la galería. Para realizar este proceso, el artista contrató a la gente de todo un pueblo de China con los cuales trabajó aproximadamente dos años. Las semillas están hechas y pintadas a mano, cada una de ellas.³⁵

Este trabajo supone una forma de abordar la vida, utilizando el arte como un medio para decir muchas otras cosas. Gracias al mismo, los talleres de porcelana del pueblo de Jingdezhen trabajaron sin cesar durante los dos años, contratando a individuos y familias que elaboraban cada una de las semillas que forman parte de la instalación.³⁶ Las semillas de girasol son un símbolo de China, así como la porcelana. Cada semilla representa un individuo, cien millones también fueron las personas que bajo el régimen de Mao Zedong (1966-1976) fueron privados de su libertad y llevado a campos de concentración.

Ai Weiwei con esta obra nos habla de la condición humana en muchos aspectos: desde el trabajo colaborativo, ya que esta instalación no hubiera sido posible sin el trabajo de cientos de personas que elaboraron una a una las semillas de girasol. A su vez Ai pone en valor el trabajo artesanal de estos artesanos y genera ingresos para esta aldea que vive de los talleres de porcelana, hoy en vías de extinción debido a la industrialización y la producción en serie. También se pone en evidencia todo lo que engloba una obra de arte, por más que no lo veamos.

³⁴ Ai Weiwei (Pekín, 1957) es un artista chino, diseñador arquitectónico, comentarista y activista social. En el año 2008 criticó públicamente al gobierno chino por la mala calidad de construcción de escuelas destruidas durante el terremoto de Sichuan. En noviembre de 2010 fue arrestado en su domicilio después de anunciar la demolición de su estudio de Shanghái, acción ordenada y ejecutada por las autoridades chinas. El 3 de abril de 2011 la familia de Ai denunció su desaparición, el mismo fue asaltado por dos hombres el domingo en el aeropuerto de Pekín y hasta el día de hoy sigue desaparecido. El 7 de abril el gobierno de la República Popular de China afirmó que Ai Weiwei se encontraba detenido en un lugar indeterminado por presuntos delitos de “crímenes económicos”. Ver www.elpais.com/articulo/cultura/autoridades/Shanghai/derriban/estudio/artista/activista/Ai/Weiwei y www.elpais.com/articulo/internacional/artista/disidente/chino/Ai/Weiwei/arresto/domiciliario/

³⁵ Ver: <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/unileverseries2010/>

³⁶ En este enlace <http://www.youtube.com/watch?v=PueYywpkJW8> se puede ver un video-documental que muestra el proceso de realización de *Sunflowers seeds*.



Sunflowers seeds, 2010

Estos dos últimos proyectos (Guerrilla Gardening y Sunflowers seeds) se enmarcan dentro de una forma de producción que va más allá del simple hecho de hacer “algo” artístico. En estos procesos, el arte funciona como medio para crear otro tipo de vínculos sociales y plantear un modo de trabajo colaborativo e interactivo entre las personas que deciden formar parte de él. En los jardines portátiles, esta idea define el modo de accionar, ya que desde el inicio la propuesta fue pensada desde una estética colaborativa, siendo inconcebible el desarrollo de la misma sin la participación de los demás integrantes.

La idea de creación de comunidad a través del arte, está presente en los tres proyectos. Las personas que forman parte de los mismos *pertenecen* al grupo que se forma para llevar a cabo una serie de actividades; puede que estas personas no se conocieran previamente, pero las tareas que tienen en común hacen que se produzcan relaciones de compañerismo y solidaridad entre ellos, al identificarse unos con otros y sentir que son parte de algo que los involucra y que no podría concebirse sin la colaboración de todos. Ser uno en los demás, ser uno con los demás. Ser parte, pertenecer.

Además de todos estos referentes artísticos, considero como fuerte influencia en mis obras el haber crecido en una casa llena de patios y plantas. Las vivencias en el jardín de mi casa son experiencias que marcaron mi vida, junto con la observación de las plantas, su crecimiento, el cambio de las mismas en cada estación y sobre todo a mi madre cuidando a cada una de ellas.

Su especial interés y atención al jardín es un referente para mí. La atención a los mínimos detalles, los conocimientos de jardinería, la propagación de sus plantas por medio de trasplantes y gajos, el diseño mediante la combinación de especies y colores. Ella me inculcó el amor por las plantas y la necesidad de tener siempre un jardín cerca.

También me influyó tener un padre ingeniero agrónomo, con el fui siempre al campo y aprendí a ver la naturaleza desde otro aspecto, observando el aspecto productivo de las plantas y atendiendo a los ciclos de crecimiento de las mismas. Estas experiencias serían una visión macro del jardín, en cuanto a extensión y tiempo. Este aspecto funcional determinó mi necesidad de compartir e involucrar a otros en mis proyectos, considerando los patios y las plantas como elementos mediadores entre las personas.

El aspecto portátil de la obra es una necesidad. Hace un tiempo que mi vida tiene que caber en una maleta, los objetos no pueden ser grandes y debo seleccionar que me llevo y que no. La portabilidad del jardín me permite trasladarlo de un lado a otro y llevar conmigo no solo las plantas, sino lugares y personas. También me permite compartirlo con otros al enviar por correo postal las piezas del jardín.

Las partes que componen mi jardín llevan mis experiencias: artistas que admiro, conceptos teóricos que me ayudan a pensar y reflexionar mi accionar, elementos estéticos y compositivos, recuerdos, afectos, lugares. Todos estos aspectos lo conforman, lo definen.

4: “Jardinería grupal” el jardín como forma de construcción colectiva

Desde hace un tiempo, la forma de trabajar en mis experiencias artísticas involucra a otras personas. Para mí, el arte es una forma de establecer relaciones con el mundo y con las personas, un modo de ver y entender la vida, de compartirla. No me interesa realizar solamente procesos creativos individuales, que destacan al artista y su trabajo por sobre los demás, dejando de lado o en un segundo plano la noción de comunidad y construcción colectiva del conocimiento.

En mis proyectos, me importa que las personas que comparten la vida conmigo tengan una participación activa, que se involucren con las propuestas y puedan transmitir su visión de lo que yo propongo como obra. En este sentido, los procesos que abordo componen dispositivos que cobran sentido y se activan cuando otros interactúan con ellos.

Estas interacciones suponen un aporte en la multiplicidad de usos e interpretaciones de la propuesta, en este caso, el jardín. Las acciones que cada participante realiza con la misma, pretenden una creación de una visión del jardín propia de esa persona, en combinación con el medio en donde habita y su vinculación con la naturaleza. Cada persona tiene una experiencia singular del patio, unas concepciones transformadas en recuerdos o anécdotas que hacen que su versión del mismo sea única e irrepetible.³⁷ La idea del jardín móvil no tiene el fin de buscar una respuesta única y verdadera, al contrario. Su propósito es, mediante la multiplicidad, formar una construcción colectiva, un dar y recibir, un intercambio producto de las relaciones afectivas.

Mediante este tipo de experiencias se produce un cambio de posición en la noción de espectador: ya no hay un productor y varios espectadores pasivos, sino que la obra es concebida como una propuesta formada por una serie de instrucciones que posibilitan múltiples interacciones entre el dispositivo y los usuarios. Todas las personas involucradas tienen un rol activo. Este aspecto es fundamental para mí, el poder pensar con otros, aprender de las interpretaciones de los demás y de esa forma ampliar las ideas que tengo en relación a algo, en este caso, los vínculos cotidianos con la naturaleza mediante los patios.

Es por eso que utilizo la idea de arte cooperativo como modo de producción. Para explicar este concepto, abordaré las ideas de diferentes autores que analizan esta forma de entender el arte. En primera instancia, analizaré el libro “Los mundos del arte” de Howard S. Becker; luego utilizaré algunos conceptos que aparecen en el libro “Estética relacional” de

³⁷ En el último punto de este trabajo, ampliaré la noción de sitio específico y la importancia de los contextos en este tipo de obras.

Nicolas Bourriaud para ponerlo en diálogo con escritos de Jordi Claramonte, que hacen referencia al Procomún y la Estética modal. Si bien todos estos autores tienen sus diferencias y contraposiciones, hay una idea común que los engloba y que es pertinente para el análisis y puesta en contexto del proyecto artístico de los jardines portátiles. Esa idea es la de la obra como una construcción social y colectiva, como una búsqueda de otras formas de pensar y abordar el arte, que tiene una mayor vinculación con los lazos sociales y afectivos, el “estar juntos” que con la individualización del sujeto creador.

Howard Becker, analiza el trabajo que se produce en los denominados Mundos del arte. Su interés apunta a los patrones de cooperación entre la gente que realiza los trabajos artísticos, más que en el trabajo en sí mismo o a quienes se los define como creadores. Con este planteo, Becker pone en tela de juicio el papel del arte y del autor como algo elevado, especial, que surge de la creatividad de unos pocos.³⁸

En cambio, sostiene que el trabajo artístico es fruto de una red de personas que trabajan en colaboración y, que si esto no sucediera, no sería posible que existiesen mundos del arte. Hay una serie de elementos que intervienen en esta red, además de las acciones cooperativas. Como punto inicial, debe haber una idea de que es lo que se va a hacer y con qué medios. Cada artista o grupo artístico tiene sus ideas respecto a lo que quiere realizar y cómo hacerlo. Eso depende lógicamente de los parámetros e intereses de las personas involucradas, de la razón de ser de esas ideas. Estos intereses definen las formas y calidades de los trabajos artísticos.

Otro elemento que interviene es la división de tareas. Cada persona tiene una función dentro de esa red de trabajo y es importante que esos roles estén claros y definidos si queremos obtener buenos resultados. Como cualquier mundo profesional, el artístico tiene una serie de convenciones que hacen posible una coordinación más efectiva entre los participantes de un trabajo artístico, sea cual fuere.

Según Becker: “Las convenciones artísticas engloban todas las decisiones que deben tomarse en relación con los trabajos producidos, ya sea a nivel de los materiales que se emplean, como las formas (abstracciones) que se usan para transmitir ideas específicas.”³⁹

³⁸ Becker sostiene que este enfoque parece encontrarse en directa contradicción con la tradición dominante en la sociología del arte, que define al arte como algo más especial, en el que emerge la creatividad y se expresa el carácter esencial de la sociedad, sobre todo en las grandes obras de los genios.

³⁹ Becker, Howard (1982). *Los mundos del arte*. Cap. 1 “Mundos del arte y su actividad colectiva”, pág.48

De esta forma, las convenciones forman parte de un cuerpo de posibilidades al que los artistas o el público pueden referirse y dar sentido para justificar el porqué de lo que hacen. Cada experiencia que tiene lugar dentro de la esfera de lo que conocemos como arte pasa a ser un referente, un antecedente. Como los materiales, las convenciones son elementos que sirven a los artistas para pensar sus proyectos. A su vez, hacen que el trabajo cooperativo sea más simple, porque remite a la experiencia efectiva sobre cómo hacer las actividades necesarias, son códigos que se establecen a lo largo del tiempo y que agilizan los procesos de trabajo.

Desde este punto de vista, el Jardín portátil se establece como un trabajo artístico cooperativo: la idea que da origen a las piezas del jardín es concebida por una persona. Su rol es la de proponer una acción, actuando como una parte más de esa red cooperativa de trabajo y constituyendo de esta manera el punto inicial. Cada una de las personas que interviene en la creación de su jardín portátil es tan importante como la que tuvo la idea, ya que sin ellas, el desarrollo del proyecto no sería posible. Podríamos pensar las instrucciones⁴⁰ como las convenciones iniciales que regirán la experiencia de cada integrante. Pero estas convenciones no son determinantes, funcionan como guías posibles para seguir, permitiendo de esta manera que la acción sea más simple.

Sin embargo, a pesar de que existan las instrucciones como guías para accionar, cada uno de los que acepta participar en la confección del jardín debe tomar una serie de decisiones que delinearán el resultado de la experiencia. En el capítulo 7 del libro de Becker sobre los mundos del arte, se habla de esas decisiones como “momentos editoriales”.⁴¹

La edición es definida aquí como un proceso de selección entre todos elementos presentes en el mundo del arte y sus repercusiones en las personas que se relacionarán con lo que se crea. Cada participante del proyecto tiene que decidir el lugar donde armará su jardín, como dispondrá los elementos, si utilizará todas las piezas o sólo algunas y finalmente cómo fotografiará el resultado. Todas esas decisiones están estrechamente vinculadas con los intereses, pensamientos y experiencias individuales del que lo realiza.

Algunos de los participantes del jardín, me comentaron su experiencia en la elaboración del mismo vía correo electrónico, en estos me comentaban algunas de las decisiones y acciones

⁴⁰ Las instrucciones eran entregadas con las piezas de jardín y decían: “estas son las piezas para armar un jardín portátil. Elija un lugar donde armar el jardín. Pegue los autoadhesivos como quiera. Sacarle una foto y enviármela. Ser feliz y disfrutar con el. Gracias, Cecilia.”

⁴¹ Becker, Howard (1982). *Los mundos del arte*. Cap. 7 “La edición”, pág. 225 a 262

que habían hecho y que posibilitó el resultado final. Por ejemplo, Federico me escribió contándome su experiencia con las dos versiones del jardín que le entregué, la autoadhesiva y la imantada:

“El primer jardín, los stickers, llegaron en un momento en que yo estaba muy viajero. Casi que no tenía casa. Había estado viviendo en Madrid, iba a pasar un mes en Córdoba y después me mudaba a Nueva York. El sticker tenía algo de definitivo, de cosa que donde se pegaba, quedaba, y yo ya estaba cansado y magullado de dejar tantas cosas detrás, quería que algo permaneciera conmigo. Por eso se me ocurrió la idea de pegarlo a los libros. Los libros son móviles y sabía que a algunos los iba a dejar en Córdoba, pero también sabía que otros vendrían conmigo. Así, el jardín también se podía convertir en algo viajero.

Con los imanes, en cambio, sentí que el jardín siempre podría venir conmigo y participar de un ambiente tan cotidiano como es la heladera. Es el mismo ambiente donde yo pondría mis plantas. Ahora, como a mis plantas las tuve que regalar y quedaron en manos de otros, tengo este jardín portátil, que me alegra las mañanas!”⁴²

Otras dos participantes de los jardines, también me escribieron contándome su experiencia “editorial” en la construcción del mismo:

María escribió: Brevemente: “Mi idea original era ponerlos en mi compu nueva. Cuando llegaron y los vieron mis hijos, no me lo permitieron, porque era “mía sola”. Así que hicimos una consulta familiar, decidiendo que iría en “algún lugar de la casa”.

Pero a la hora de hacerlo, fui yo solita, quien pensé en el hogar a leña, pero me pareció muy grande, luego pensé la pared que rodea la heladera y de repente vi la alacena muy vacía. Dividí la cantidad de acuerdo a las puertas, probé un poco en la mesa y los puse, nomás. Recuerdo que estaba sola; no recuerdo por qué no había nadie más, un sábado o domingo a la tarde.

El lunes a la mañana les saqué las fotos, luego de que Lorena lavara los platos. Tuve que cerrar la persiana, porque el sol pegaba muy fuerte en la tapia al fondo. Luego subí y te las mandé. Chin pum.

⁴² Correo electrónico escrito por Federico Falco, integrante de los Jardines Portátiles.

Ahora están complementadas con imanes que me trajo mamá, que puse en el calefón, el extractor y el microondas. Besos, María⁴³ ”

Finalmente, la experiencia de Viviana:

“Realizar mi jardín fue una experiencia relajante! primero porque el ejercicio de recortar pieza a pieza hizo que mi mente se pusiera en blanco y simplemente me dejara llevar por la acción.

Respecto al lugar elegido en principio me compliqué, pues al no vivir en mi casa no sabía muy bien que utilizar. Finalmente decidí ocupar mi silla de trabajo, mi compañera de todos los días arreglándola para que quedara total.

Ahora lo genial de todo es que luego, una vez hecho el jardín, me di cuenta de que lo construí sobre un mueble móvil, por tanto hoy tengo en mi habitación un jardín portátil”!⁴⁴

La edición conforma un dilema para la persona que tiene que llevarla a cabo. En primer lugar, dentro de todas las posibilidades de ideas que puede tener, debe elegir algunas que manifiesten de forma más clara cómo y qué se quiere hacer. Y además buscar las herramientas que le permitan manifestar sus ideas de la forma más clara como sea posible.

En segunda instancia, se produce otro momento editorial, cuando se elige la forma de presentar el proyecto en un ámbito determinado. De acuerdo a quien se presente o el espacio en donde se muestre, será la forma en que se diseñará un formato expositivo acorde a las necesidades. Estas presentaciones podrían estar hechas por cualquiera de las personas que integran el proyecto, dependiendo la función de la misma. Para esta instancia de entrega del trabajo final del Máster, voy a ser yo quien tomará estas decisiones. La idea principal es trasladar parte de los muebles que se encuentran en mi habitación actual para recrear el ambiente donde he trabajado todo este tiempo. El escritorio y la silla, el corcho que tengo colocado en la pared, los objetos personales que me traje de Argentina, algunos míos, otros prestados o regalados, dibujos, postales, todo lo que me acompaña.

Al exponer el proyecto de esta forma, quiero destacar su estado procesal y reflexivo. Cada uno de los jardines que me iban llegando por correo electrónico, me mostraba una interpretación distinta y al mismo tiempo, abría nuevas posibilidades de pensar como seguir el

⁴³ Correo electrónico escrito por María Orso, integrante de los jardines portátiles.

⁴⁴ Correo electrónico escrito por Viviana Silva, integrante de los jardines portátiles.

proyecto. Para mí es muy importante que todos los integrantes estén presentes en este formato expositivo, es por eso que voy a colocar también fotos de cada uno de ellos, junto con escritos que me mandaron, comentarios y notas que también yo escribí. Mostrar los jardines de esta manera, en su estado gestatorio es lo que considero más adecuado para esta instancia.

Otro autor que aborda la problemática del trabajo colaborativo en el arte es **Nicolas Bourriaud**, en su libro “Estética relacional”. Según el autor esta forma de producción, que da origen al nombre del libro, involucra nociones interactivas, sociales y relacionales, con las cuales se busca volver a formas más esenciales en las relaciones humanas, tratando de evitar los paradigmas actuales del capitalismo y su profundización consumista y espectacular.

Bourriaud reconoce a la vanguardia como influencia posibilitadora de estas nuevas formas de producción artística, pero marca una diferencia en cuanto a los fundamentos ideológicos. Así, afirma que ya no se buscan realidades utópicas, sino construir modos de existencia o de acción dentro de lo real ya existente.

Otro concepto relevante de este autor es la idea de la obra de arte como *intersticio de lo social*.⁴⁵ Define al intersticio como un espacio para las relaciones humanas que sugiere posibilidades de intercambio distintas de las vigentes en este sistema, integrado de manera más o menos armoniosa y abierta en el sistema global. La obra funciona como una herramienta mediante la cual es posible combinar una serie de elementos y acontecimientos para generar nuevas formas de socialización. El jardín actúa como dispositivo de diversos modos de interacción: en primer lugar ésta se produce entre el participante y las piezas que componen el jardín, involucrándose a su vez su entorno cotidiano, el sitio escogido para armar el jardín y todos los objetos que se encuentran en él. La interacción en este caso es también con el sitio específico que se selecciona para llevar a cabo la acción; en segundo lugar, se constituye la idea de *comunidad* entre todas las personas que integran el proyecto. Para explicar esta idea, tomaré el concepto de *comunidad imaginada* de Benedict Anderson.⁴⁶

⁴⁵ Como ejemplo de este tipo de experiencias, Bourriaud cita la obra de Philippe Parreno que consistía en “ocupar dos horas de tiempo en lugar de dos metros de espacio”, organizando fiestas como formas de arte relacionales; o la obra de Rirkrit Tiravanija, *Surfaces de réparation*, conformada por un espacio de relajación destinado a los artistas en exposición, investigando así el aspecto socio-profesional de las relaciones amistosas.

⁴⁶ ANDERSON, Benedict. (1993). Comunidades Imaginadas.

Al hablar de "comunidad" este autor enfatiza en la idea de pertenecer, de formar parte de un grupo de personas que no necesariamente se conocen entre sí, pero que sienten un fuerte deseo de unidad e identificación, de compañerismo y solidaridad entre los individuos pertenecientes a ella. La comunidad une a las personas en su deseo de completarse formando parte de la misma. Las personas que integran el *Jardín portátil* no se conocen todas entre sí, pero la idea de ser parte de un proyecto en común genera una noción de grupo, de identificación entre ellos al compartir una tarea en común: la de armar el jardín. Asimismo, cada uno de los participantes también quiere conocer que es lo que hizo el otro y quiere también mostrar su composición.

A medida que fui recibiendo las fotografías de los jardines, las fui subiendo a facebook⁴⁷: de esa manera todos podían ir viendo lo que hacían los demás y manifestar lo que pensaban de esas acciones; también permitía que otras personas que no eran parte del proyecto lo conocieran. Algunos demostraban su interés en participar "seducidos" por los resultados, es así que además de difundir el proyecto, esta herramienta permitió la incorporación de nuevos usuarios.

Las formas de accionar de los diversos usuarios del jardín no son estáticas ni unidireccionales, sino que dependen de los contextos en donde se despliegan y las personas que participan. La producción relacional nos muestra que son posibles múltiples modos de ser en el mundo, de ser con otros, de construir lazos con las personas que compartimos ideas, generando nuevas *comunidades imaginadas*.

El tiempo en las formas relacionales, es algo que difiere otros modos artísticos de producción, ya que las experiencias administran su propia temporalidad. En la realización de los jardines, cada integrante maneja su tiempo, llevando a cabo la acción cuando él lo decide. Es un acto íntimo y personal que no necesita de un público para ser realizado y que sucede una sola vez. El rastro de esa acción de construcción del jardín es la fotografía y claro, el jardín en sí. La imagen resultante nos da pistas de la acción que sucedió anteriormente, nos sugiere de una forma

⁴⁷ Facebook es un sitio web de redes sociales creado por Mark Zuckerberg y fundado por Eduardo Saverin, Chris Hughes, Dustin Moskovitz y Mark Zuckerberg. Originalmente era un sitio para estudiantes de la Universidad Harvard, pero actualmente está abierto a cualquier persona que tenga una cuenta de correo electrónico. Los usuarios pueden participar en una o más redes sociales, en relación con su situación académica, su lugar de trabajo o región geográfica. Entre los servicios que ofrece están la Lista de Amigos, los Grupos y Páginas, el Muro (donde se pueden escribir comentarios, compartir enlaces, etc.) y los Álbumes de fotos (se pueden subir y comentar fotos que ven todos tus contactos)

indirecta cuales fueron los movimientos que constituyeron la acción. Es un recuerdo, una huella de esa construcción temporal.

Como dice Bourriaud, la obra compone *micro-territorios* relacionales dentro de la sociabilidad contemporánea. No se trata de abordar grandes temas, sino de dar cuenta de espacios, acontecimientos o hábitos que se relacionen de manera directa con lo que somos y vivimos día a día. Territorios que nos hablen de lo que somos y cómo nos relacionamos con nuestros afectos, utilizar la actividad artística como un medio de reflexión sobre nuestra vida, otorgándole una función de mediación, entre la realidad que vemos y las alternativas posibles para cambiar la misma, generando esquemas sociales alternativos, ahondando en la subjetividad de lo cotidiano y proponiendo nuevas posibilidades de vida en espacios concretos.

En una charla con Federico, me manifestó lo que opinaba en relación al proyecto de los jardines:

*... "tiene todo: es original, linda, interesante, está en sintonía con tus experiencias vitales (la relación con lo vegetal, tu papá ingeniero agrónomo, tu escuela secundaria, Villa María en medio del campo), con el traslado y la mudanza (enraizarse, desenraizarse), con la cuestión de género (son plantas bien femeninas, plantas de maceta) con lo familiar (las plantas de la tía, las plantas de la tía exiliada política que recibe a la sobrina exiliada profesional), con la teoría... digo se sostiene por mil lugares y la podés ver desde mil lugares diferentes, el que vos elijas, y todos son súper interesantes. La obra es una plataforma que arma el destinatario" ...*⁴⁸

Me interesa rescatar su opinión porque explica muy claramente cuál es el *micro-territorio* que dio origen a los jardines portátiles. Como dice Federico, este proyecto está compuesto por muchos acontecimientos que dieron lugar a pensar este modo de práctica estética. Este es el origen, mi *micro-territorio*. Cada uno de los participantes tiene también el suyo y es el que lo lleva a tomar las decisiones con respecto a su jardín. Que mostrar, que no, donde armarlo, de qué manera, todas las elecciones hablan de su *micro-territorio*, único y distinto a cualquiera de los demás.

El último concepto que voy a tomar de Bourriaud es de la construcción formal de las obras relacionales como "espacios-tiempo", me interesa la imagen que sugiere esta concepción, porque muestra un modo de pensar la obra que excede lo material, buscando una forma compleja que vincula una estructura formal, con acontecimientos efímeros resultantes de comportamientos colectivos. Estos comportamientos no necesariamente se tienen que dar todos en un mismo espacio físico, las personas pueden estar en diferentes partes del mundo. Lo

⁴⁸ Este extracto pertenece a una conversación de chat con Federico Falco, integrante del proyecto.

que importa es la certeza de que el acto se realiza de forma colectiva, con un fin de construcción conjunta. Las experiencias relacionales generan las condiciones para que estas construcciones se puedan llevar a cabo. Cada una de las personas que arman el jardín, lo hacen en un sitio específico, distinto al de los demás. Si bien, la práctica en la mayoría de las veces se realiza en soledad, cada integrante tiene la certeza que su acción es compartida con otros que la están realizando en otro momento y lugar. La noción de construcción colectiva va más allá de las condiciones espacio-temporales en las que cada persona se encuentra.

Jordi Claramonte tiene un concepto que se relaciona con esta última idea. Él propone reivindicar un pensamiento estético que dé cuenta y razón de las interacciones entre arte y vida, entre la experiencia estética y la experiencia cotidiana, dejando de lado la fórmula artista-espectador-obra y dando importancia a una noción de *modos de relación*.⁴⁹

Cuando se refiere a modos de relación, alude a conjuntos de patrones formantes⁵⁰ que, estando presentes en una obra de arte pueden ser apropiados y desplegados en un ámbito diferente. Las experiencias estéticas comprendidas aquí, centran su interés en las posibles relaciones que de ellas deriven, asumiendo estas acciones como un proceso abierto que se configura con diferentes percepciones y relaciones, y proponiendo patrones generativos que permitan desarrollar performatividad. La actividad de construcción de los jardines se condensa en estos modos de relación e interacción. Los patrones formantes de los que habla Claramonte o las convenciones de Becker, son las reglas iniciales del juego: los kits que se entregan a cada una de las personas tienen la misma cantidad de piezas e instrucciones. Estas son las condiciones que permiten concebir los patrones generativos de las diferentes acciones performáticas que surgen a partir de las mismas. La evolución de los jardines es progresiva, cada resultado lleva a reflexionar sobre la práctica, a pensar nuevas convenciones que podrían formar parte de futuros dispositivos. Cada intervención incrementa las posibilidades de interacción con el jardín.

Es importante destacar que Claramonte difiere con Bourriaud en el concepto que éste tiene de estética relacional, al considerar las manifestaciones artísticas englobadas en este término como domesticadas y mediadas por las instituciones culturales como museos o galerías. Coincido con Claramonte en esta opinión y pensando de esta forma, los Jardines portátiles se salen de la concepción de *estética relacional* que tiene Bourriaud, ya que los jardines en ningún momento fueron pensados para crearse en un ámbito de galería o museo. En última instancia, lo

⁴⁹ CLARAMONTE, Jordi (2009). *Modos de organización – Modos de relación*. Artículo publicado en su blog (ver bibliografía)

⁵⁰ Podría hacerse un paralelismo con el concepto de convención de Becker.

que podría mostrarse allí, es el resultado de las experiencias, pero nunca podrían construirse en esos espacios. Claramonte afirma a su vez, que de esta manera la experiencia se establece como una “superficialidad posmoderna del evento”⁵¹, perdiendo la contextualización y la profundidad simbólica de la acción como espacio de trabajo colaborativo a largo plazo. Las ideas de Bourriaud sólo me interesan desde un punto de vista teórico y analítico, pero no desde el modo de visibilidad que él propone de este tipo de prácticas artísticas.

Jordi Claramonte piensa la productividad estética como una estructura *modal*, que permite replantear los fundamentos de un funcionamiento político del arte en el sentido operacional, vinculando lo estratégico con lo táctico y generando prácticas activistas o cotidianas mediadas por los modos de relaciones que nos constituyen como agentes sensibles.

Las *competencias modales* son los dispositivos que permiten aprehender y desarrollar generativamente los recursos con los cuales construimos las prácticas artísticas, las experiencias estéticas y desde las cuales nos constituimos como sujetos mediante experiencias abiertas de modos de relación. Estas competencias tienen distintas cualidades: el carácter situado, la policontextualidad, el aspecto generativo y el aspecto relacional.

El carácter situado dispone que los modos y competencias necesariamente se experimentan, es decir que se viven en situación. En el proyecto de los jardines portátiles, esto sucede en cada práctica que se lleva a cabo con el dispositivo, ya que el contexto y la situación condicionan y dan sentido a la acción de armarlo.

La policontextualidad supone que debemos considerar y conocer la existencia de diversos contextos modales que están en continua interacción con el medio. Se produce así, una cohabitación entre los diversos ámbitos situacionales y los modos o léxicos emocionales de cada interlocutor. La combinación de estos factores es lo que permite la superación de la unilateralidad de la experiencia y su relación con la realidad, dando lugar a una multifuncionalidad variada que permite nuevas actitudes y modos de concebir el mundo y la vida.

El aspecto generativo permite que las compilaciones de modos de relación establecidos por los conceptos modales, no queden estancadas y reducidas a una imagen fija y anclada. Es un proceso de incorporación de sentidos mediante los cuales objetos y sujetos se ven modificados, alternado los modos en los que son concebidos y construidos. Plantean otra lógica de creación,

⁵¹ CLARAMONTE, Jordi (2008). En *Arte colaborativo: Política de la experiencia*. Artículo publicado en su blog(ver bibliografía)

proponiendo experiencias en vez de concretarlas. En los jardines este aspecto es la base de su funcionamiento, ya que los stickers de las plantas completan su sentido y razón de ser cuando se activan mediante la manipulación de una persona.

El aspecto relacional está íntimamente ligado con la concepción generativa si lo consideramos un principio particular formativo de acciones, objetivaciones y posibles vinculaciones dentro de las prácticas humanas y artísticas, reflejadas en los modos de hacer y construir los ámbitos estético, político y social.

Para ejemplificar el concepto de Claramonte sobre las *competencias modales*, voy a citar un correo que me envió Victoria contándome de su experiencia con el jardín, elegí este relato, ya que considero que en él se vislumbran todas las competencias explicadas aquí. Cuenta Victoria:

... "Como te dije era complicado armar algo en mi no/casa de mi padre... así que lo armé en el patio del mercado que va a abrir mi amiga Mara en SAN MARCOS SIERRAS. Quería que fuera un lugarcito especial, para armar algo y "disfrutarlo" como decís vos en las instrucciones, así que lo armé allá que desde llegué se convirtió en un lugar/bálsamo. Vamos todos los fines de semana a trabajar, a mí me toca pintar paredes (y me acuerdo de vos, chocha en la inmensidad de la pared en blanco!) y hacer los carteles.

El patio del galpón es un lugar abandonado, lleno de chatarras, maderas, botellas viejas y cosas que no se que son, pero que evidentemente no se usan mas. Los patios en el campo son como un bosque encantado: cada objeto, cada cosa "tirada ahí ", es un misterio por descifrar. Antes eran refugios secretos: cuevas ,túneles, puentes, ríos, casitas, territorio de brujería y bestias salvajes, insectos súper poderosos y hechizos antiguos. Todo un mundo por descubrir: adrenalina. Y por supuesto, "lejos" de los adultos.

Hoy conservan toda esa magia, y aunque, ya no me meto en las chocitas, esa mezcla entre depósito y tierra virgen, alejado del afán decorativo y "civilizado" de las grandes ciudades , me hace respirar hondo ...y me calma.

Disfruto de esa imagen melancólica de la naturaleza invadiendo todos los espacios y recovecos posibles, armando enredaderas sobre las chapas oxidadas y telarañas en las botellas vacías, como algo que avanza más allá del tiempo.

Besos amiga, que andes muy bien.

*PD: los otros se los regalé a Mara, ella también los va armar en su casa”...*⁵²

El último eje conceptual que me gustaría discutir de Claramonte es la idea de Procomún.

El Procomún enuncia la idea que algunos bienes pertenecen a todos y que en conjunto forman una comunidad de recursos que debe ser activamente protegida y gestionada. Estos recursos pueden ser naturales (agua, aire, tierra, las especies animales o vegetales), culturales (ciencia, folclore, lengua, Internet), sociales (agua potable, urbe, democracia) y corporales, también llamados de la especie (órganos, genoma, datos clínicos). Es una forma de organización social donde se combinan una serie de factores normativos, humanos, que actúan como dispositivos para definir una manera de gestión comunal.

La forma que se presenta este concepto en el arte es lo que denominamos antes como “estética modal” caracterizada por los modos de relación como unidades básicas de producción, sentido y evaluación.

En un artículo llamado “Procomún y pensamiento estético”⁵³, Claramonte reflexiona sobre los modos de relación que surgen en la estética modal y advierte que estas relaciones se componen del cruce de un nivel *repertorial* con uno *disposicional*. Lo repertorial es un conjunto estable de formas “primas” disponibles en una cultura determinada y que los resultados de las posibles combinaciones dan sentido al ser humano dentro de la cultura. Lo disposicional es un modo de asumir que lo repertorial debe actualizarse mediante una serie de articulaciones de una forma generativa. Así, mediante una serie de competencias y pensamientos específicos las formas se actualizan y despliegan siempre de modos diferentes, permitiendo a su vez nuevas posibilidades.

Este tipo de prácticas, en donde se articula lo social y lo artístico retoman formas no occidentales de organización en relación con la productividad, donde hay una variación en la forma de relacionarse y abordar las experiencias. Se busca profundizar en las bases comunes, el repertorio de formas, de modos de relación que sustentan la creatividad artística y social, reafirmando siempre el valor de lo común. Las prácticas englobadas en la construcción de los jardines utilizan un repertorio de formas que son comunes a todos los usuarios (las piezas

⁵² Texto extraído de un correo electrónico que me envió Victoria Robles (integrante del proyecto), luego de regresar a Córdoba, Argentina tras vivir un año en España.

⁵³ CLARAMONTE, Jordi (2010). Artículo publicado en su blog.

constituidas por obras mías y de otros artistas), estas formas se combinan de maneras distintas según las decisiones de cada integrante, generando la posibilidad de nuevos modos de *disposición* de las formas de un modo generativo. Así, las acciones llevadas a cabo por cada uno de los usuarios van proponiendo nuevas formas de uso del dispositivo, actualizando en cada accionar el sentido del mismo.

Para finalizar este capítulo citaré un párrafo de un artículo que escribe Jordi Claramonte junto con Javier Rodrigo llamado “Arte colaborativo: Política de la experiencia”:

*...”Llamamos arte colaborativo al proceso por el que un grupo de gente construye las condiciones concretas para un ámbito de libertad concreta y al hacerlo libera un modo, o un racimo de modos de relación, es decir libera una obra de arte” ...*⁵⁴

La idea de liberación me parece apropiada para pensar la propuesta del proyecto de los Jardines Portátiles. La liberación se sucede en distintos momentos del proceso, en primer lugar, cuando se seleccionan las imágenes que conforman el jardín, se produce una liberación de las mismas, ya que las personas que hicieron esas imágenes permiten que puedan volver a utilizarse para fines diversos de los cuales fueron concebidos. Las imágenes son extraídas de su contexto original y puestas en relación con otras, permitiendo originar nuevos sentidos y usos.⁵⁵

En segundo lugar, se liberan las piezas del jardín a distintas personas que habitan en lugares diferentes. Una vez que se toma la decisión de liberar un dispositivo artístico a otras personas, se acepta que cada uno tenga una libre interpretación y uso del mismo. El control sobre lo que se hace con ese dispositivo no está determinado por la persona que lo libera, sino por las decisiones de cada persona que interactúa con él toma el en momento de su manipulación.

La experiencia es tomada como un valor orgánico, un complejo dinámico que funciona como un motor de cambio. En cada accionar, los elementos son resignificados de acuerdo a los sentidos que cada integrante le adjudica al jardín. Estas relaciones e interrelaciones es lo que hacen que la experiencia crezca y se expanda de un modo contagioso, volviéndose cada vez más autónoma y permitiendo la constante rearticulación de la misma en otras situaciones y contextos.

⁵⁴ CLARAMONTE, Jordi y RODRIGO, Javier (2008)

⁵⁵ En el primer capítulo explico esta idea de apropiación de las obras de otros artistas (ver el apartado Explicación y descripción del proyecto). También en el capítulo 5 se profundiza en esta idea de “ecología visual”.

5: “Ecología visual”

Reelaboración y resignificación de imágenes para construir nuevas propuestas artísticas.

Como mencioné en el capítulo uno, el jardín portátil fue elaborado con obras de otros artistas en combinación con obras mías. Antes de comenzar la construcción de jardín, les escribí un correo electrónico a los artistas que había elegido pidiéndoles permiso para utilizar algunas de sus obras. Luego, seleccioné las imágenes y las reutilicé extrayendo partes de las mismas para elaborar las piezas del jardín.

De este modo, las imágenes adquieren una nueva significación al formar parte de otra práctica artística. Las ideas que las originaron pasan a un segundo plano, cobrando importancia la convivencia de las partes escogidas entre sí. Todas las plantas y objetos que elegí forman ahora un nuevo conjunto de sentido que se activa cuando interviene un tercero (los creadores de los jardines portátiles).

Para explicar mejor esta idea tomaré como referencia los conceptos de apropiacionismo, situacionismo y posproducción.

El **situacionismo** forma parte de un proceso de explosión cultural que se dio en la primavera del año 1968 en París. En ese momento, el arte traspasó las fronteras de la contestación individual ante el hecho social. Los artistas tomaron conciencia de que su obra tendría que dejar de ser un objeto único para convertirse en un instrumento crítico capaz de inquietar a la sociedad, funcionando como un arma decisiva en la lucha por la libertad y la igualdad.

Las relaciones entre el arte y la ideología se fortalecieron gracias a esta revolución cultural y moral producida en el mayo del 68. Autores como Herbert Marcuse, Gilles Deleuze, Guy Debord y Toni Negri influenciaron el pensamiento de los intelectuales y sus manifestaciones culturales.

La Internacional Situacionista (IS) constituida en 1957, era una organización de intelectuales revolucionarios cuyos objetivos principales fueron pelear por el fin de la sociedad dividida en clases (al considerarlo un sistema opresivo) y la lucha combativa hacia la dominación capitalista. Su intención era la de crear un arte total que superase la situación desértica que impregnaba el arte de esa época, luego del Dadaísmo y el Surrealismo. Guy Debord, el fundador la IS, pensaba estos movimientos como intentos fracasados de destrucción del arte y

afirmaba que su función histórica era la de haber dado un golpe mortal a la concepción tradicional de la cultura.

Sin embargo, considera a los Dadaístas como fuertes influyentes en las manifestaciones artísticas posteriores afirmando que: “Un aspecto de negación, históricamente dadaísta, se va a encontrar en toda posición constructiva posterior, hasta el momento en que sean barridas por la fuerza las condiciones sociales que imponen la reedición de superestructuras corrompidas cuyo proceso intelectual está agotado”⁵⁶. Con respecto al Surrealismo, sostiene que su error es la idea de la riqueza infinita de la imaginación inconsciente. “La causa del fracaso ideológico del surrealismo es haber apostado que el inconsciente era la gran fuerza, finalmente descubierta, de la vida”⁵⁷.

En contestación a estas cuestiones Debord propone mediante el situacionismo, un trabajo colectivo organizado tendiente a un *uso unitario de todos los medios de agitación de la vida cotidiana*⁵⁸, una forma de colaboración que acentúe la interdependencia entre las disciplinas artísticas y la vida diaria en busca de una mayor libertad en ambientes nuevos que sean al mismo tiempo, producto e instrumento de nuevos comportamientos. A su vez, considera la *creación* como la invención de nuevas leyes que rijan las relaciones entre los objetos y las formas, pensando en rupturas reales con los modos artísticos anteriores al situacionismo, en beneficio de acciones vinculadas de manera más directa con la realidad inmediata de las personas.

Debord afirma en su texto fundacional de la IS: “Nuestra idea central es la construcción de situaciones, es decir, la construcción concreta de ambientes momentáneos de la vida y su transformación en una calidad pasional superior.”⁵⁹

En este sentido, las ideas que expone Jordi Claramonte⁶⁰ en sus artículos tienen estrecha relación con los conceptos fundamentales del situacionismo. Procomún, Estética modal y arte colaborativo dan cuenta de una forma de producción que destaca las interacciones entre el arte y

⁵⁶ Guy Debord (1957), *Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional*.

⁵⁷ Guy Debord (1957). Op. cit.

⁵⁸ Guy Debord (1957). Op. cit.

⁵⁹ Guy Debord (1957). Op. cit.

⁶⁰ En el capítulo 4 abordo con más detalle los conceptos mencionados aquí de J. Claramonte.

la vida, entre la experiencia estética y la cotidiana. De algún manera, Claramonte puede pensar la práctica estética de esta forma gracias a las ideas propuestas por Guy Debord en relación al situacionismo.

Y no solo las ideas de Jordi Claramonte están influenciadas por el situacionismo, sino todos aquellos autores que consideran la práctica artística como una construcción conjunta de una situación, en una situación de espacio-tiempo determinada y relacionada con su entorno.

Conceptos como el *Détournement* (la posibilidad de tomar algún objeto creado por el capitalismo y el sistema político hegemónico, distorsionar su significado y uso original para producir un efecto crítico), la *deriva* (reflexión a las formas de ver y experimentar la vida urbana que plantea seguir las emociones y observar las situaciones urbanas con una mirada distinta) y la *psico-geografía* (entender los efectos y las formas del ambiente geográfico en las emociones y el comportamiento de las personas) son claves para la *creación de situaciones*.

Dentro de estas prácticas, considero a dos de ellas como influencias: el *détournement* y la *deriva*⁶¹. La primera de ellas, consiste en la utilización de elementos artísticos preexistentes como una nueva unidad. En esa utilización los elementos son tergiversados, perdiendo su importancia y su significación inicial, constituyendo otro conjunto de significados que enriquece a los objetos, en una especie de sumatoria de sentidos. La segunda de las prácticas radica en caminar por la ciudad sin un objetivo específico, siguiendo la intuición del momento y proponiendo una experiencia de la vida urbana que fomente el quiebre de la rutina diaria en busca de vivencias emocionales y miradas radicales en torno a la ciudad.

Ambas acciones contemplan la ruptura de los hábitos cotidianos, el deslumbramiento y el retorno a las emociones mediante la descolocación de las funciones y los sentidos originales de estas prácticas. Proponen el uso de los espacios cotidianos como lugares para la creación artística, fomentando la conciencia de esas grietas que poseen los objetos y las ciudades por las cuales podemos propagar experiencias y generar con ellas reflexiones y conocimiento.

La creación de situaciones es determinada por un conjunto de impresiones que definen la calidad de un momento. Está hecha para ser vivida por sus inventores, generando una disolución

⁶¹ Guy Debord en su texto fundacional de la IS, se refiere a la deriva como “la práctica de una confusión pasional por el cambio rápido de ambientes, al mismo tiempo que un medio de estudio de la psico-geografía y de la psicología situacionista” y afirma que: “la aplicación de esta voluntad de creación lúdica se ha de extender a todas las formas conocidas de relaciones humanas, e influenciar, por ejemplo, la evolución histórica de sentimientos como la amistad y el amor”.

paulatina del papel tradicional del espectador pasivo a favor de la concepción de *agentes vividores* de la experiencia propuesta.

En su libro “Un arte contextual”, Paul Ardenne habla de los desplazamientos por la ciudad como una de las apuestas del artista moderno⁶². Estos recorridos son una posibilidad de extravío geográfico en el anonimato del ciudadano o de la ciudad como materia simbólica y contenedora de signos de la vida social o individual. El autor destaca dos manifestaciones artísticas que abordan estas ideas: la primera es la peregrinación azarosa sustentada por la idea del descubrimiento y de expedición realizada a modo de desplazamientos urbanos por artistas del Fluxus⁶³ (desde 1961) cuya misión estética es unir arte y vida. Una de las acciones de este grupo fue el *Free Fluxus Tours* (1976) organizado por Georges Maciunas (1931-1978)⁶⁴ que consistía en un deambular sin rumbo determinado por las calles de Nueva York, un callejeo ocioso, que permitía el disfrute de la ciudad y la posibilidad de generar vínculos sociales con los demás paseantes.

La segunda, se refiere al desplazamiento motivado que une el andar en una zona urbana a una necesidad. Ejemplo de este accionar son los desplazamientos organizados en 1962 por dos integrantes del Fluxus: Benjamin Patterson y Robert Filliou, denominados *Fluxus Sneak Preview*. La acción consiste en una serie de encuentros en distintos sectores de París indicados en una tarjeta donde aparecían los lugares y las horas en los que estarían los artistas dispuestos a charlar con los transeúntes que se encuentran. El principio básico de estas experiencias era el encuentro físico y el intercambio oral.

Los paseos por la ciudad con las versiones de imanes y prendedores del jardín recuperan la idea de deriva. Mediante las caminatas se produce una revalorización del paseo como un momento experiencial y el descubrimiento de la ciudad de una forma diferente a la cotidiana. La distensión que genera el andar sin rumbo nos permite ver cosas, escenas y situaciones que no podríamos apreciar de otra manera.

⁶² En el próximo capítulo ampliaré las ideas de Ardenne en relación al libro “Un arte contextual”.

⁶³ Fluxus es un movimiento de vanguardia originado en 1962 que comprende manifestaciones de artes visuales, música y literatura, denominándose como antiarte y buscando la interdisciplinariedad y la adopción de medios y materiales procedentes de diferentes campos. Según Filliou (artista de este movimiento), [Fluxus] es "antes que todo un estado del espíritu, un modo de vida impregnado de una soberbia libertad de pensar, de expresar y de elegir”.

⁶⁴ Maciunas fue miembro fundador del Fluxus y autor del “Manifiesto Arte-Fluxus”.

Las situaciones de esta práctica del andar son concebidas como lugares de paso, de carácter efímero y transitorio. Es en este sentido que observo una relación directa en el paseo del jardín con las derivas Situacionistas, al ser consideradas estas como momentos irrepetibles, únicos e instantáneos. La actitud situacionista consiste en incrementar el flujo del tiempo, diferenciándose de otros procedimientos estéticos que tienden a fijar las emociones. A través del cambio continuo se resaltan las cualidades del momento único e irrepetible, intensificándose la noción de la experiencia auténtica reforzada por la intensidad del sentir. Este aspecto es lo que hace contundente la práctica artística.

El **apropiacionismo** surge en los años ochenta en Nueva York como consecuencia de algunos cambios y tendencias en el arte de esa época. Estas transformaciones tenían la intención de superar los límites impuestos por algunos acontecimientos artísticos desarrollados en la modernidad, como el arte minimal y el conceptual. También favoreció a la creación de esta forma de accionar en el arte, la necesidad de proponer un retorno a la pintura, a la imagen y a su carácter narrativo.

La tendencia apropiacionista se consolidó en la exposición “pictures”⁶⁵ que se realizó en Nueva York, en la que participaron artistas como Robert Longo, Sherrie Levine y Cindy Sherman. Algunos la consideran como el inicio de la posmodernidad teórico-citacionista. En el texto que escribió el comisario de la exposición, Douglas Crimp explica la elección del término *pictures* (imagen en castellano) por dos sentidos que se desprenden de su significado: la capacidad comunicativa de las imágenes y, paradójicamente, por su capacidad de sugerir ambigüedades. El término abarca desde dibujos, fotografías, pinturas hasta el sentido imaginar (como verbo) que puede referir tanto a un proceso mental, como a la creación de objetos estéticos.⁶⁶ En los trabajos de los artistas que se exponen en *pictures* Crimp observa una ruptura

⁶⁵ Exposición desarrollada en Nueva York en Octubre de 1977 comisariada por Douglas Crimp en el Artist's Space. Los artistas que participaron fueron: Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo y Philip Smith. Muchos de ellos se habían formado en el California Institute of the Arts de Los Ángeles (CalArts), institución que se dedicaba a la enseñanza de las artes visuales y del espectáculo que promovía discursos teóricos comprometidos en asuntos de género, pretendiendo educar al artista como un sujeto socialmente comprometido. Si bien no era determinista, esta institución ejerció una fuerte influencia en los artistas de la época.

⁶⁶ El texto “pictures” que Douglas Crimp publicó en la revista *October* en 1979 aparece reproducido en Brian Wallis (ed.), *Art After Modernism. Rethinking Representation*, Nueva York y Boston, New Museum of Contemporary Art y David R. Godine, 1984, pp 175-187 [ed. Cast. Del texto “Pictures” en Anna María Guasch (ed.), *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*].

con la modernidad y una identificación con la incipiente posmodernidad “ no entendida desde un punto de vista cronológico, sino como una manera de cuestionar el dogma moderno”⁶⁷

Según la teórica e historiadora Anna María Guasch, “Eran artistas que desde una actitud reflexiva y apropiativa habían abierto el arte a los media a partir de un proceso centrado en la crítica de la representación y en la concepción de imágenes a partir de otras”⁶⁸ Las imágenes con las que trabajan estos artistas son apropiadas directamente de otras imágenes, eliminando el significado primigenio de las mismas. En su mayoría son fotografías publicitarias, tomas televisivas, cinematográficas o imágenes procedentes de la historia del arte a las cuales se le otorga un significado totalmente nuevo. Lo que pretenden estos artistas es indagar en las estructuras de significado.

El teórico Craig Owens, contemporáneo y colega de Crimp, escribió un ensayo llamado “The Allegorical Impulse. Toward a Theory of Posmodernism” ⁶⁹ en el cual reivindicó la alegoría como fenómeno posmoderno. Para este autor, los primeros trabajos alegórico-discursivos en los cuales los autores tomaban imágenes reconocidas dotándolas de nuevos conceptos y significados, estuvieron presentes en la exposición “pictures” citada anteriormente. Las imágenes eran vaciadas de su contenido original mediante una serie de manipulaciones por las cuales éstas se transformaban en fragmentos que denotan algo que había sucedido pero no se sabía bien que era, algo que debía ser descifrado: “Las imágenes de estos artistas solicitan, a la vez que frustran, nuestro deseo de que la imagen sea directamente transparente en su significado. Como consecuencia, parecen extrañamente incompletas: fragmentos o ruinas que deben ser descifradas”.⁷⁰

En relación a estas ideas es que Owens establece vinculaciones entre la alegoría y el arte contemporáneo, al considerar las obras como ruinas por ser algo fragmentado, imperfecto e

⁶⁷ GUACSH, Ana María (2000). *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*. Pp. 342-354

⁶⁸ GUACSH, Ana María (2000). Op.cit

⁶⁹ Ensayo publicado en la Revista October, 12, primavera de 1980, pp. 58-80.

⁷⁰ C. Owens. *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism II*. En October 13, verano de 1980, pp. 67-86 [GUACSH, Ana María (2000). *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*.]

incompleto, y dice: “la ruina representa la historia, un irreversible proceso de disolución y decadencia, un alejamiento progresivo de los orígenes”.⁷¹

Los apropiacionistas trabajan desde representaciones ya dadas (fotografías, publicidades, objetos manufacturados, imágenes de los mass media, la publicidad, fotogramas, imágenes de la historia del arte), deconstruyéndolas y generando simulaciones. Estas deconstrucciones no son concebidas de un modo negativo sino como una necesidad de des-hacer las imágenes para detectar algunas de sus etapas estructurales, ver cómo están construidas y de esta forma, poder luego re-construirlas.

Artistas como **Richard Prince** (Panamá 1949) propone mediante el uso de refotografías (fotografías de fotografías) borrar las diferencias entre arte y realidad e infiltrarse en los intersticios que puedan haber entre la realidad y la ficción. Sus series parten de anuncios publicitarios que sugieren lujos, placeres mundanos o la *manera de ser* norteamericana. Este último aspecto, Prince lo trabaja en su serie Cowboys (1980-1988) cuyo punto inicial son las publicidades de la marca de cigarrillos Marlboro. En ellas se muestra un sujeto norteamericano promedio que deja ver los ideales de una identidad masculina que oscila entre la ficción de las películas y la realidad. Esta imagen también es considerada por el artista como sustituta de su propio autorretrato.

Robert Longo (Nueva York, 1953) trabaja con imágenes aisladas, manipuladas y llevadas a gran escala, provenientes del cine y la televisión. La imagen es sacada de su contexto original y transformada en dibujos de gran formato en donde aparecen, por ejemplo, hombres de traje acribillados a balazos (serie Men in Cities 1980-1987) “Longo suspende el momento entre la vida y la muerte en un antiguo éxtasis. Y lo más extraño es que esta pintura acaba participando de la elegancia de la danza”⁷². Las pinturas o dibujos de Longo no hablan de una persona concreta sino que se refieren al hombre como símbolo de una situación social determinada, extrayendo toda capacidad de referencia de su medio original y proponiendo un juego de nuevas interpretaciones al espectador.

El armado de los jardines tiene su influencia en las prácticas apropiacionistas, ya que para su elaboración se toman imágenes que ya existen y que son deconstruidas con el fin de

⁷¹ C. Owens hace referencia a Walter Benjamin que había considerado la ruina como el emblema alegórico por excelencia en “El origen del drama Barroco alemán”.

⁷² D. Crimp. *Pictures*. Pp. 76 [GUACSH, Ana María (2000). *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*]

volver a concebir las imágenes con un sentido modificado del original. Cada pieza del jardín corresponde a una representación preexistente que sufre un proceso de descontextualización y es dotada a su vez, de un nuevo sentido. El conjunto de estas piezas forman el dispositivo-jardín. Las partes aisladas de pinturas y dibujos de diferentes artistas se unifican en nuevos soportes como las pegatinas, los imanes o las chapas. En ellos no se distingue una diferencia formal entre las imágenes, al contrario ya que los nuevos formatos enfatizan la unificación de los elementos escogidos creando una idea de armonía y coherencia entre las partes, haciendo indistinguibles el origen de las mismas. Todas parecen hechas por la misma persona, en el mismo momento y con un criterio similar.

Este “engaño” favorece al dispositivo jardín, al permitir dirigir toda la atención del usuario en su nuevo sentido: ser piezas para armar un jardín en cualquier lugar. La importancia está en la acción que realiza el participante y no en los autores de las piezas. Al fundir las individualidades de las personas “autoras” de cada imagen que forma parte del jardín a favor de la función del artefacto, se traslada la atención al usuario, siendo en ese momento la persona que toma las decisiones. El cambio está no en disolver la noción de autoría, sino en convertirla en un rol cambiante, que se traslada de usuario en usuario, valorizando la acción en unas condiciones espacio-temporales específicas, única e irrepetibles. En el momento que la persona arma el jardín, se transforma en dueño y autor del mismo.

Nicolas Bourriaud aborda el concepto de **posproducción** para hablar de las prácticas artísticas de los años noventa. Este concepto es un término técnico que se utiliza en el mundo audiovisual y hace referencia al conjunto de procesos efectuados sobre un material grabado (montaje, voces en off, subtítulo, etc.) que pertenecen al mundo de los servicios y el reciclaje incluidos en el sector terciario de la producción.⁷³

Bourriaud afirma que desde comienzos de los años noventa, un número cada vez mayor de artistas interpretan, reproducen o utilizan obras realizadas por otros o productos culturales disponibles.⁷⁴

Estas formas de acción responderían a la multiplicación de la oferta cultural y a la inclusión dentro del mundo del arte de formas hasta entonces ignoradas o despreciadas. El autor

⁷³ El sector terciario de la producción trabaja con materiales manufacturados diferenciándose de los sectores industriales o agrícolas que producen a partir de materias en bruto.

⁷⁴ También podríamos pensar estas acciones desde el concepto de *edición* de H. Becker desarrollado en *Los mundos del arte* (en el capítulo 4 se explica este concepto).

sostiene que los artistas que insertan su propio trabajo en el de otros contribuyen a abolir la distinción tradicional entre producción y consumo, creación y copia ya que no elaboran una obra a partir de un material en bruto, sino que trabajan con objetos que están circulando en el mercado cultural. Notamos en estos artistas una influencia de las tendencias apropiacionistas previamente explicadas en este trabajo.

A su vez, justifica la postproducción como un fenómeno derivado de la aparición de la red⁷⁵, en busca de nuevos modos de producción y ordenamiento dentro del caos cultural. Así, se establecen nuevas relaciones con la cultura en general y con la obra de arte en particular.

A modo de reflexión, Bourriaud sostiene que la pregunta artística ya no es ¿qué es lo nuevo que se puede hacer? sino ¿qué se puede hacer con?. El uso de esta práctica provoca nuevas cartografías del saber, en donde el *fragmento* es un punto en una geografía móvil, dependiendo su significación de la posición que ocupa dentro de la cadena. La obra de arte contemporánea es tomada como un sitio de orientación, como un hecho generador de actividades, promoviendo la cultura del uso. El concepto de *Rizoma* de Gilles Deleuze y Félix Guattari es la guía de este tipo de expresiones artísticas. Este término es tomado de la biología⁷⁶ para explicar una forma de pensamiento y acción que establece conexiones entre diversas circunstancias, disciplinas y conceptos regidos por un principio de multiplicidad: “Las multiplicidades son rizomáticas y denuncian las pseudomultiplicidades arborescentes. No hay unidad que sirva de pivote en el objeto o que se divida en el sujeto... Una multiplicidad no tiene sujeto ni objeto, sino únicamente determinaciones, tamaños, dimensiones que no pueden aumentar sin que ella cambie de naturaleza”.⁷⁷

Se considera al Rizoma como líneas que establecen conexiones entre un conjunto de fragmentos, no habiendo una unidad de medida específica entre estas conexiones, sino

⁷⁵ Sus orígenes se remontan a 1960, dentro de ARPA, como respuesta a la necesidad de esta organización de buscar mejores maneras de usar los ordenadores. Así nace ARPA Net (Advanced Research Projects Agency Network o Red de la Agencia para los Proyectos de Investigación Avanzada de los Estados Unidos), creando el trazado de una red inicial de comunicaciones de alta velocidad a la cual fueron integrándose otras instituciones gubernamentales y redes académicas durante los años 70. En la década del 90, con la introducción de nuevas facilidades de interconexión y herramientas gráficas simples para el uso de la red, se inició el auge que actualmente le conocemos como Internet, ampliando su uso a personas comunes.

⁷⁶ En Biología, un rizoma es un tallo subterráneo con varias yemas que crece de forma horizontal emitiendo raíces y brotes herbáceos de sus nudos. Los rizomas crecen indefinidamente, en el curso de los años mueren las partes más viejas pero cada año producen nuevos brotes, pudiendo de ese modo cubrir grandes áreas de terreno. Sus ramas engrosadas suelen presentar entrenudos cortos, raíces adventicias y yemas.

⁷⁷ Gilles Deleuze y Félix Guattari(1977). *Rizoma: Introducción*. pp. 19

multiplicidades o variedades de medidas. A su vez, un rizoma puede ser roto, cortado en cualquiera de sus partes, pero siempre se regenera estableciendo nuevas conexiones y generando más líneas de vinculación. “Un rizoma no empieza ni acaba, siempre está en el medio, entre las cosas, inter-ser, intermezzo”.⁷⁸

Las producciones artísticas se transforman en “el léxico de una práctica”, son mediadores a partir de los cuales se articulan nuevos enunciados en lugar de representar un resultado cualquiera. El mercado de pulgas⁷⁹ es una analogía de la posproducción, al ser un lugar donde convergen productos de múltiples orígenes a la espera de una nueva apropiación y uso. Bourriaud ejemplifica esta idea con la obra de Jason Rhoades⁸⁰, una instalación compuesta por objetos que, a pesar de formar parte de un todo unitario, conservan su autonomía expresiva, generando un ambiente que evoca la heterogeneidad de los puestos de los mercados y el carácter ambulante de los mismos.

Otro fenómeno que según Bourriaud favorecen la posproducción son la democratización de la informática, el zapping (ligado al ocio) y el sampling que utilizan Djs y programadores. A su vez, reflexiona sobre el supuesto abandono del copyright en beneficio de *un comunismo de las formas* (copyleft)⁸¹. En estos ámbitos, el consumidor estático que existía en los años 80 se transforma en inteligente y subversivo siendo ahora usuario de las formas.

Otro concepto es el de la forma como escenario. El autor sostiene que la sociedad está estructurada mediante relatos, libretos (maneras de vivir, relación con el trabajo, ocio, instituciones). Para algunos artistas que promueven el surgimiento de una cultura de la actividad,

⁷⁸ Gilles Deleuze y Félix Guattari(1977). op.cit. pp.56

⁷⁹ Bourriaud se refiere al mercado de pulgas como un lugar donde convergen productos de múltiples procedencias a la espera de nuevos usos, donde se reorganiza la producción del pasado permitiendo el despliegue de flujos y vínculos humanos ligados al comercio, dejados en un plano inferior en la actualidad por la industrialización del comercio y la aparición de la venta por internet.

⁸⁰ Jason Rhoades (1965-2000) estudió en la universidad de California de las Artes en Oakland , el San Francisco Art Institute y la Escuela de Skowhegan de Pintura y Escultura . Durante el tiempo de sus estudios en el San Francisco Art Institute, fue uno de los fundadores de un movimiento llamado "Funk o" métrica ", también conocido como FOM o espuma.. Los miembros de este grupo incluyen a Peter Warren, Becchio proyecto de ley, Steelink Laurie, Clough Sebastián, Marshall y Weber, entre otros.

⁸¹ El copyleft es una práctica de la autoría, que consiste en permitir la libre distribución de copias y versiones modificadas de una obra u otro trabajo, exigiendo que los mismos derechos sean preservados en las versiones modificadas. Se considera que una licencia libre es copyleft cuando además de otorgar permisos de uso, copia, modificación y redistribución de la obra protegida, contiene una cláusula que impone una licencia similar o compatible a las copias y a las obras derivadas.

las formas que nos rodean son las materializaciones de esos relatos. Es por eso que Bourriaud afirma que: “*Los artistas de la postproducción utilizan esas formas y las descifran a los fines de producir líneas narrativas divergentes, relatos alternativos.*”⁸²

Los jardines proponen un posible relato que se va modificando de acuerdo al escenario en donde se interprete. En este sentido, el contexto es esencial en el desarrollo de la propuesta porque muestra diferentes versiones de un mismo libreto. La puesta en escena, los objetos o lugares escogidos, la disposición de las formas y los movimientos realizados denotan las intenciones de los usuarios de los jardines y ponen en evidencia su punto de vista, su interpretación.

Estas versiones proponen nuevos recorridos de la realidad conformada por escenarios colectivos impuestos. Al manipular las formas de estos escenarios utilizándolas no como hechos indiscutibles, sino como herramientas, los usuarios de los jardines producen nuevos espacios narrativos particulares donde la puesta en escena constituye el jardín. El uso de las cosas y lugares del mundo es lo que permite la construcción de nuevos relatos, la participación activa dentro del arte mediante la práctica de la apropiación y posproducción de los materiales disponibles.

Bourriaud piensa al arte contemporáneo como una isla de edición alternativa que perturba las formas sociales, las reorganiza o las inserta en escenarios originales. En este ámbito, el artista desprograma para reprogramar, evidenciando otros usos posibles de las herramientas, técnicas y objetos que están a nuestra disposición. El reciclaje y la resignificación son constantes en estos procesos.

La cultura global es pensada como mixtura cuyos principios de selección son difíciles de identificar. Con la posproducción, se propone pasar de una cultura de consumo a una cultura de actividad, de la pasividad hacia el almacenamiento disponible de signos con prácticas de responsabilización.⁸³ Toda práctica artística está comprometida, cualquiera sea su origen y sus objetivos, ya que el arte representa un contrapoder, una herramienta de reflexión y reivindicación de las acciones humanas. El arte activa las formas preestablecidas, habitándolas, generando nuevos recorridos de las ideas y de elementos preexistentes transformándolas en

⁸² BOURRIAUD, Nicolas (2004). *Posproducción*. En “*la forma como escenario: un modo de utilización del mundo*”. Pp. 54.

⁸³ Bourriaud se refiere a la toma de conciencia y responsabilidad por parte de los individuos en el consumo ciudadano, haciendo conscientes las formas de trabajo y de funcionamiento explotador del sistema capitalista. El sabotaje, el desvío y la piratería pertenecen a esta cultura de la actividad.

producciones que poseen nuevas nociones de sentido. Las experiencias estéticas son pensadas como cajas de herramientas o costureros, un espacio abierto, cambiante y móvil que se vincula con el mundo próximo a favor de prácticas reflexivas y procesales, dejando de lado relatos unívocos y cerrados.

6: “La tierra no siempre es la misma”

Importancia de los diferentes contextos, integrantes del proyecto y utilización del jardín como dispositivo portable.

Los jardines fueron pensados como una forma de llevar el paisaje y la naturaleza a cualquier lugar que uno quisiera. El origen variado y eclético de cada una de las piezas permite que se pueda trasportar diversos modos de ver el paisaje y a su vez, me permite llevarme algo de las personas a las que considero amigos y referentes y que no siempre están conmigo. De esta manera, el jardín portátil funciona como caja de recuerdos y como símbolo del patio que necesito siempre cerca.

El compartir mi jardín con los demás es un acto de liberación y un signo de comunión entre personas generando un vínculo afectivo, consiguiendo de esta forma poder entrar en su vida cotidiana. La interpretación y puesta en escena que cada uno de los usuarios hace del dispositivo muestra su realidad, su contexto inmediato.

Es en este sentido que me interesa la investigación que hace Paul Ardenne en su libro “Un arte contextual”. La primera característica que destaca de este tipo de arte es su relación con la realidad, sobre el modo de la co-presencia de una lógica de implicación entre la obra de arte y el sujeto, donde el tema principal del proceso artístico pertenece a su historia inmediata.

Un contexto. Muchos contextos

El contexto designa el conjunto de circunstancias en las cuales se inserta un hecho, resaltando una concepción de orden micro-político de la sociedad. Ardenne explica que un artista contextual habla *igual* que los demás ciudadanos, concibiendo la vida pública en un medio democrático y *de otra manera*, al utilizar otros medios capaces de suscitar una atención más aguda y singular de lo que permite en lenguaje social. El arte funcionaría como un enunciado integrado y disonante que interacciona constantemente con el texto que toda sociedad construye.

Entonces, hay un deseo social en este tipo de prácticas que intensifica la presencia de modos artísticos en la realidad colectiva, buscando siempre una implicación con el medio. La experiencia es la vivencia resultante de esta interacción con la sociedad próxima, es un modo de ampliación o de enriquecimiento del conocimiento, del saber, de las aptitudes.

El autor afirma que la experiencia se constituye en la inmediatez y en lo local, requiriendo de prácticas como la observación y el trabajo de campo para establecer el estado de

la cuestión del sitio en donde se va a trabajar. Hay una implicancia con el medio en busca de un propósito y un posicionamiento en relación a lo que se quiere hacer, destacando dos factores en este proceso: el momento y el lugar.

También se habla del *proceso* como un modo de ser en este tipo de arte, donde se propone a los participantes unos acontecimientos y unas experimentaciones posibles, destacando la importancia de la acción al darle un valor semejante al del resultado obtenido. Apropiarse de la realidad es una forma de activar un proceso en un espacio y un tiempo determinado, generando un acontecimiento.

Los procesos abiertos representan un desafío, ya que se componen de creaciones que enriquecen un instante determinado, al mismo tiempo que ese instante es enriquecido por el acontecimiento. Lo imprevisible es un factor relevante en este tipo de accionar, momentos inesperados, accidentes y sucesos imprevisibles se combinan mediante el accionar de las personas involucradas para producir sentido, sin buscar un resultado único y definitivo.

Ardenne considera la experiencia *in situ* como un factor de expansión, por la cual el artista sale de esa concepción de aislamiento y apartamiento de la realidad, involucrándose con su entorno y buscando una implicación con el mismo. Esta forma de producción manifiesta una posición política y estética. Involucra al entorno y a otras personas buscando conexiones entre ambos y abriendo el juego de colaboración voluntaria. De esta forma el artista comparte la autoría de la obra con los demás y comparte decisiones y acciones del proceso creativo. La obra deja de ser un objeto privado de una persona para transformarse en un encuentro.

Otro concepto que aborda el autor es el de *presencia*. Esta acción tiene su primera razón de ser en el acto mínimo de atestiguar la existencia de alguien. “El cuerpo existe, vive, se comunica, se desplaza y se inscribe dejando huella de su paso”⁸⁴

⁸⁴ ARDENNE, Paul (2002). *Un arte contextual*. cap.III Actos de presencia. Pp. 47.

Los jardines que elaboran cada uno de los participantes son manifestaciones de ser en el mundo, en un sitio específico, con unas condiciones y espacio de tiempo determinadas. Hablan de su existencia, desplazamientos, relaciones personales, el uso del espacio doméstico y de su entorno más próximo. Son señales de presencias que definen la identidad de las mismas.

Estos actos de presencia se dan en ambientes que no necesariamente corresponden al mundo del arte. La obra de desplaza así al espacio cotidiano de cada uno de los usuarios del jardín, conformando intervenciones en un sitio específico, en el lugar que se elige para la confección del mismo. La creación de estas intervenciones ofrece un reposicionamiento de la relación obra-espectador, al proponer un uso de la obra y no una contemplación de ella.

La experiencia ligada al espacio que cada participante elige corresponde entonces a una experiencia de carácter emocional que hace que el lugar elegido se transforme en un territorio investido e incorporado de forma sensible. Estas manifestaciones en un contexto real están compuestas por la acción, la presencia y la necesidad de afirmación inmediata de los actos en la realidad concreta y se consolidan en combinaciones particulares, interpretaciones y usos de los dispositivos propuestos, en este caso las piezas del jardín portátil.

El autor considera la ciudad como un espacio fundamental en el desarrollo de este tipo de proyectos, resaltando el valor de las caminatas y recorridos urbanos de manera exploratoria. Observa como antecedente a este tipo de prácticas las procesiones religiosas o las de la Grecia antigua. En todos los casos hay un común principio que las caracteriza: “hacer que se mueva un grupo de oficiantes en el marco de una acción de carácter simbólico”⁸⁵

Al proponer un proyecto que se produce “fuera” del taller, inmediatamente surge la necesidad de cambiar los formatos que trabajaba anteriormente, en busca de un soporte que se adapte a cualquier superficie, que tenga un tamaño reducido para poder transportarlo y que no haya necesidad de guardarlo en un sitio particular. La adaptación a las condiciones de vida y trabajo son esenciales en este tipo de procesos. “El arte también tiene que hacerse transitorio, acompañar pasajes y derivas de los ciudadanos, amoldarse a la dinámica de espacios que la ciudad viva modifica sin parar, someterse a una perpetua transformación”.⁸⁶

La movilidad en la obra

⁸⁵ ARDENNE, Paul (2002). *Un arte contextual*. cap. IV La ciudad como espacio práctico. Pp. 61.

⁸⁶ ARDENNE, Paul (2002). *Un arte contextual*. cap. IV La ciudad como espacio práctico, 2002. Pp. 70.

Algunas de las obras contextuales tienen la virtud de poder instalarse en cualquier sitio y volverse móviles. Estas adaptan su tamaño para poder ser desplazadas y así llegar a otros lugares, ya que si sólo se exhibieran en un museo esto no sería factible. Otro factor que intensifica esta cualidad móvil es internet, mediante la realización de obras pensadas para la red o por el uso de páginas web, blogs, fotologs y todo tipo de redes sociales para la difusión de las mismas. La portabilidad de las obras, sean objetuales o de naturaleza inmaterial, potencian la ampliación del territorio de lo artístico. En relación a esto, Ardenne afirma: “Este territorio, ya cada vez menos delimitado o circunscrito a unos lugares identificados (de tipo galerías, centros de arte o museos), deja de estar también limitado en el espacio”⁸⁷

El modo de exposición del arte se transforma al expandirse las posibilidades de circulación de los productos artísticos mediante la web. A su vez, se potencian las interrelaciones entre artistas y personas que habitan en sitios diversos, permitiendo conocer proyectos que realizan artistas de otros países sin la necesidad de viajar. Es más, muchos de esos proyectos son pensados para ser mostrados sólo por internet. Estos movimientos que se producen en el arte fuera de los espacios expositivos tradicionales, como desplazamientos y circulaciones de la obra a nivel físico o virtual, implican un cambio de estado que va más allá de la dinámica o la geografía. Apuntan a una modificación en la forma de concebir el arte.

La movilidad de la obra en algunos proyectos se convierte en una necesidad plástica, en una forma de sociabilidad. Mediante este modo de circulación, el arte puede ingresar a cualquier tipo de espacios y generar vínculos invadidos por lo estético. Esto equivale a una toma de posesión del territorio donde se desarrolla la práctica artística, un espacio como la ciudad, un ambiente natural o cualquier sitio que no sea concebido exclusivamente para la creación. A su vez, implica una acción, un desplazamiento, mover una forma de conocimiento o de contenidos simbólicos, cambiarlos de sitio.

Paul Ardenne señala como antecedentes de este aspecto las obras de los años sesenta, en manifestaciones artísticas como las derivas urbanas⁸⁸ de Guy Debord, las maniobras neo-dadaístas o acciones del Fluxus. Estos artistas indagan sobre las conexiones legítimas del arte con la vida e intentan disolver los límites entre ambos, en busca de una obra de arte total e integral.

⁸⁷ ARDENNE, Paul (2002). *Un arte contextual*. cap. VI La obra de arte móvil, 2002, Murcia, pág. 103.

⁸⁸ Este concepto fue desarrollado previamente en el capítulo 5.

Las manifestaciones que tienen lugar desde los años noventa con la explosión de la web y de una forma más intensiva desde la aparición de la versión 2.0, acentúan la importancia del vínculo entre personas, generando dispositivos que produzcan comunicaciones que difieran de la tradicional fórmula emisor-receptor, en busca de creaciones de redes y nudos que dinamicen las interrelaciones humanas. También se enfatiza en la circulación de ideas y conceptos con dominio libre, en un intento por democratizar el acceso al conocimiento para conseguir una liberación de las formas, acciones o propuestas artísticas. La inserción del arte en otros ámbitos no necesariamente artísticos se favorece por el uso de la web.

La movilidad de la obra permite que las producciones sensibles de los artistas se esparzan por diferentes lugares, al renunciar a la rigidez de las obras estáticas en favor de un desplazamiento real y renunciando a la idea de obra terminada, inmutable. Un arte de la movilidad, de la materia, del instante y de la acción en un sitio específico, que permite el desarrollo de unas cualidades mentales y visuales que “obliga a repensar lo ordinario de la estética”⁸⁹.

En el capítulo 6 del libro “Un arte contextual”, Ardenne cita algunos ejemplos de arte móvil, como la obra de Marc Boucherot, denominada *Là où tu veux* (1998), donde el artista acondiciona un motocarro Vespa con bar y unidad de sonorización, paseándolo y estacionándolo en donde él quiere, convirtiéndose en cada parada, en un lugar de encuentros donde se bebe, se charla y se baila. Otro ejemplo es el proyecto que realiza en 1997 Nathalie Van Doxell al llevar a sus espectadores a los distintos lugares de los crímenes del asesino en serie Thierry Paulin; el desplazamiento en esta obra es justificado, coherente y cuestionador, al abordar de un modo crítico los crímenes que se convierten en objeto de comercialización en la era de los medios de comunicación sensacionalistas.

La movilidad de la obra reflexiona sobre la actitud de las personas frente al arte, cuestionando el rol pasivo del espectador y el modo consumista de las prácticas artísticas. En lugar de ello, se propone un arte del acontecimiento, reflexivo y crítico. Un arte movilizador de ideas más que de imágenes fijas que busca establecer interferencias que generen la potencialidad productiva del caos, adoptando una forma centrífuga capaz de expandirse y de germinar actitudes reflexivas más que pasivas. Ardenne adhiere a esta visión afirmando que:

“Este universo de tendencia caótica, donde la movilidad se convierte en un aspecto constitutivo de lo social, ya que todo es cuestión de cambio de posición (jerárquica, mental,

⁸⁹ ARDENNE, Paul (2002). *Un arte contextual*. cap. 6, La Obra de arte móvil. Pp.109.

*profesional, familiar, afectiva, incluso sexual), de velocidad, de flujo o de aceleración, donde el ego vive y activa una realidad cambiante, reclamando siempre más esfuerzos de adaptación, la obra de naturaleza movilista se sitúa en el campo de lo molecular del que deviene un arquetipo y uno de los mejores indicadores simbólicos”.*⁹⁰

La red como contenedor y medio de circulación del arte

Como dije anteriormente, la aparición de internet permitió a muchos artistas una distribución y circulación de sus obras de un modo dinámico, ágil y accesible desde cualquier sitio. Existen dos grandes grupos dentro de las obras que utilizan la red como herramienta: aquellas que usan portales de internet como medio para desarrollar proyectos artísticos o simplemente como un medio de difusión de las obras; y otras que son concebidas exclusivamente para la web, las denominadas net-art. Estas últimas son desde su creación móviles, ya que su existencia no sería posible sin internet, al ser éste su soporte.

Utilizar internet como un medio de circulación y producción de proyectos artísticos permite eliminar las distancias físicas del mundo. Explotando al máximo el potencial técnico de la web podemos intensificar las comunicaciones entre personas que no están en un mismo lugar físico, pero que forman parte de un mismo proyecto artístico. La obra actúa como elemento unificador, poniendo en relación conjuntos humanos separados en el espacio y en el tiempo al reunirse mediante la pantalla y formando parte de un desplazamiento instantáneo.

Toda obra de arte concebida para internet es destinada a la consulta en línea, a una circulación, que por tanto la lleva a des-localizarse de inmediato⁹¹. Al ser la obra consultada desde distintas partes del mundo, ésta se traslada al lugar donde está la persona que la observa.

⁹⁰Óp. Cit. Pp. 112.

⁹¹Óp. Cit. Pp. 118.

Conclusión

A modo de cierre de esta primera etapa del proceso de investigación, es que me propongo detectar algunos nodos conceptuales que se nombran en este trabajo, pero que no son desarrollados en profundidad. El objetivo de este ejercicio es conocer estas ramas que se abren, y considerarlos como cuestiones posibles a tratar en una próxima etapa de investigación.

Al inicio del proceso de análisis del proyecto artístico, elaboré una lista con temas que se relacionaban con la producción artística que estaba llevando a cabo. La lista contenía aquellas cuestiones que en ese momento consideraba relevantes tener en cuenta como posibles líneas de estudio; ellas abordaban aspectos que yo identificaba en el proyecto y que podrían profundizarse. Obviamente, no conseguiría tratar todos estos conceptos en esta fase del trabajo, que se corresponde con el final del Máster Universitario en Investigación en Arte y Creación dictado en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid durante el curso 2010-2011.

La lista comprendía los siguientes conceptos:

- Colaboración-Coautoría-Interdisciplinario
- Plantas-Patios-jardines
- Recuerdos de infancia: vivencias y experiencias en jardines

- Crecimientos-Tropismos
- Cuidados de las plantas-jardinería
- Lo portátil
- Formatos no tradicionales de circulación y exposición en el arte
- El arte en la red: mail art, net art como medios de comunicación y circulación de la obra.
- Reciclaje de imágenes
- Lo decorativo
- El detalle
- El trabajo manual
- Natural-artificial
- Representaciones de la naturaleza en objetos cotidianos, bazares, adornos, negocios chinos, etc.

Para esta primera etapa de investigación, escogí determinados conceptos que están presentes en la lista para desarrollar en este trabajo, siempre teniendo en cuenta que éstos eran sólo algunos de los aspectos desde los que se podía analizar e interpretar la obra. Los escogidos fueron los siguientes: lo portátil como modo de producción y creación, conceptos de colaboración, coautoría e interdisciplinario, formatos no tradicionales de exposición, el uso de la red como medios de producción, comunicación y circulación del proyecto.

En el transcurso del trabajo, fui desarrollando estos conceptos, utilizando bibliografía, buscando referentes artísticos y explicando el proceso del proyecto, junto con otras obras anteriores. Sin embargo, sé que han quedado muchos de estos temas bocetados para una posible continuación. A su vez, a medida que iba recibiendo las fotografías y los comentarios de los integrantes, nuevas ideas iban surgiendo para llevar a cabo en un futuro. Me interesaría contar algunas de estas posibilidades que quedan pendientes.

En primer lugar, me gustaría realizar un análisis más detallado de los resultados fruto de las experiencias con los jardines. Una posibilidad que he pensado es la elaboración de entrevistas a todas las personas que forman parte del proyecto, buscando ahondar más en el porqué de la elección del sitio para armar el jardín, su relación con el mismo, otros posibles espacios que pensaban para hacerlo y que se descartaron, su relación con la naturaleza. También me gustaría

conocer sus opiniones en relación al proyecto y si tienen alguna idea de continuación del mismo. Me interesaría que las próximas acciones sean pensadas en conjunto con ellos.

Otro factor que me interesa seguir investigando es la idea del recuerdo asociada a los jardines. Las historias que me fueron contando, junto con mis propios recuerdos son un material muy amplio para explorar. Un elemento que me interesa y que se vincula con esta idea, son las fotografías antiguas vinculadas con la infancia, siempre que sean en patios o jardines, por supuesto. Me gusta imaginarme, a través de la observación de las mismas, lo que pudo haber pasado. Para mí, son escenarios de algo que sucedió y que no sabemos muy bien que es, pero que nos permite inventar nuestra versión del asunto. Definitivamente esto es algo en lo que voy a seguir profundizando, buscando la forma de materializar estas ideas del modo más adecuado y teniendo en cuenta la participación activa de otras personas en ese proceso.

El uso de internet como herramienta de producción y circulación de la obra, es un tema que ha sido tratado muy brevemente en el punto 6 de este trabajo. Sin duda es un aspecto muy importante en todo el desarrollo del proceso, ya que es lo que me permitió trabajar con personas que se encuentran en diferentes partes del mundo, venciendo las distancias espacio-temporales y generando una comunicación rápida y fluida. A medida que iba buscando autores que se relacionaran con las ideas de mi proyecto, fui encontrando material en relación al arte a través de la web, ya sea desde la producción como desde el uso de la misma como modo de circulación y difusión de la obra. Los tiempos acotados no me han permitido abordar el tema con profundidad, pero lo que si he podido hacer es recolectar este material para poder trabajar con él en una segunda etapa de la investigación.

En un futuro, pretendo ahondar teóricamente en estos temas, investigando sobre el uso de la web como una herramienta que permite concebir la producción artística desde perspectivas distintas, favoreciendo la circulación y creación de proyectos que no podrían existir en otros medios y posibilitando la interacción entre personas de diferentes lugares. También me interesaría investigar sobre las licencias libres de software, el copyleft, los creative commons y todo lo relacionado a las formas de producción que contemplan la liberación de los derechos de autor. Estos temas me interesan porque son modos de producción en los que se podrían incluir mis prácticas estéticas.

Finalmente, nombraré una idea que he pensado como posibilidad de elaboración de una nueva versión del jardín portátil. Esta es la confección de un jardín con elementos preexistentes y que se pueden encontrar en comercios, bazares, tiendas de regalo, adornos, en ferias o en cualquier casa. La idea es apropiarme de estos objetos y que sean las nuevas piezas del

dispositivo-jardín, transformando su sentido y función original, a favor de la construcción del mismo. La idea de apropiación seguiría vigente, pero la diferencia estaría en que es lo que se apropia. En las versiones anteriores, las obras de otros artistas eran el punto de partida de esta acción, con las cuales elaboré las piezas. En este caso, tomaría objetos que representen cosas que podemos encontrar en un patio y que ya existen. El reciclaje es otro de los conceptos que seguirían vigentes y que se enfatizarían aun más en esta propuesta.

Sin duda hay muchos caminos posibles a seguir, muchas posibilidades de experimentar y analizar. El trabajo que aquí presento sólo es el inicio, gracias a él he podido observar de otra manera mi producción, conociendo más sobre los temas que me interesan y aclarando cual es mi postura frente al arte. Considero que a medida que uno sabe más conscientemente que es lo que quiere y de qué forma llevarlo a cabo, las formas de trabajo son cada vez más libres. No puedo dejar de decir que sin la colaboración de todas las personas que aceptaron formar parte de este proyecto, no hubiera podido realizar nada de lo que aquí se muestra.

Bibliografía

- ALBARRÁN, Juan (2011). *Esplendor y ruina de un paradigma: lo relacional Paris-Madrid, Madrid-León*. Brumaria [fecha de consulta: 17-04-11]. <http://brumaria.wordpress.com/2011/02/25/esplendor-y-ruina-de-un-paradigma-lo-relacional-paris-madrid-madrid-leon/>
- ANDERSON, Benedict (1993). *Comunidades Imaginadas*. México. FCE. 1995. 2º edición.
- ARDENNE, Paul (2002). *Un arte contextual: Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia. Cendeac. 2006. 1º edición.
- BECKER, Howard (1982). *Los mundos del Arte: Sociología del trabajo artístico*. Quilmes. Universidad Nacional de Quilmes. 2008. 1º edición.
- BOURRIAUD, Nicolas (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo. 2006. 1º edición.
- BOURRIAUD, Nicolas (2004). *Posproducción*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo. 2007. 2º edición.
- CABANNE, Pierre (1967). *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Barcelona. Anagrama. 1984. 2º edición
- CLARAMONTE, Jordi y RODRIGO, Javier (2008). *Arte colaborativo: Política de la experiencia*. [fecha de consulta: 15-04-11] <http://jordiclaromonte.blogspot.com/2008/05/arte-colaborativo-politica-de-la.html>
- CLARAMONTE, Jordi (2008). *Del Arte de Concepto al arte de contexto*. [fecha de consulta: 15-04-11]. <http://jordiclaromonte.blogspot.com/2008/11/del-arte-de-concepto-al-arte-de.html>
- CLARAMONTE, Jordi (2009). *Arte de contexto, Teoría de Sistemas y Estética Modal*. [fecha de consulta: 15-04-11]. <http://jordiclaromonte.blogspot.com/2009/11/arte-de-contexto-teoria-de-sistemas-y.html>

- CLARAMONTE, Jordi (2008). *Estética Modal: conceptos básicos*. [fecha de consulta:15-04-11]. <http://jordiclaramonte.blogspot.com/2008/12/estetica-modal-conceptos-basicos.html>
- CLARAMONTE, Jordi (2009). *Modos de organización – Modos de relación*. [fecha de consulta 15-04-11]. <http://jordiclaramonte.blogspot.com/2009/05/modos-de-organizacion-modos-de-relacion.html>
- CLARAMONTE, Jordi (2008). *Preliminares a una Estética Modal*. [fecha de consulta:15-04-11]. <http://jordiclaramonte.blogspot.com/2008/05/estetica-modal.html>
- CLARAMONTE, Jordi (2007). *Procomún y Arte*. [fecha de consulta:15-04-11]. <http://jordiclaramonte.blogspot.com/2007/09/procomun-y-arte.html>
- CLARAMONTE, Jordi (2010). *Procomún del pensamiento estético*. [fecha de consulta:15-04-11]. <http://jordiclaramonte.blogspot.com/2010/01/en-que-estaras-pensando.html>
- DEBORD, Guy (1957). *Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia Situacionista internacional: documento fundacional*. Traducción de Nelo Vilar publicada en el # 4 de Fuera de Banda: Situacionistas: ni arte, ni política, ni urbanismo, bajo el título "Revolución y contra-revolución en la cultura moderna". [fecha de consulta:17-04-11] www.sindominio.net/ash/informe.htm
- DEBORD, Guy (1958). *Teoría de la deriva*. Texto aparecido en el # 2 de *Internationale Situationniste*. [fecha de consulta:17-04-11]. www.sindominio.net/ash/libro1.htm
- DELEUZE, Guilles y GUATTARI, Félix (1977). *Rizoma: Introducción*. Valencia: Pretextos. 2005. 1º edición.
- GARCÍA MERCADAL, Fernando (2003). *Parques y jardines: Su historia y sus trazados*. Zaragoza. Éntasis. 2003. 1º edición.

- GUASCH, Ana María (2000). *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*. Capítulo cuarto: “El activismo, el arte póvera y la escultura social y Capítulo decimotercero: “El apropiacionismo”. Madrid: Alianza forma. 2003. 5ª edición.
- GUASCH, Anna María (2002). “Una lectura a la posmodernidad: de la simulación al discurso del trauma” en HERNÁNDEZ SÁNCHEZ Domingo ed. (2002). *Estéticas del arte contemporáneo*. Universidad de Salamanca. 1ª edición.
- GUASCH, Anna María (ed.) (2000). *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*, Madrid, Akal/Arte Contemporáneo, 2000
- MARZONA, Daniel. GROSENICK, Uta (ed.)(2005). *Arte conceptual*. Barcelona. Taschen. 2005. 1ª edición.
- PERA, Rosa (2004), *Ambulantes. Cultura portátil. Actitudes y prototipos en el espacio público. El museo y la ciudad*: texto curatorial de la exposición realizada en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla. [fecha de consulta: 18-04.11]. <http://www.juntadeandalucia.es/cultura/caac/programa/ambulantes00/frame.htm>
- SAN MARTÍN, Francisco Javier (2007). *Una estética sostenible: Arte en el final del estado de bienestar*. Navarra. Cátedra Jorge Oteiza. Universidad Pública de Navarra. 2007. 1ª edición
- VILA-MATAS, Enrique (1985). *Historia abreviada de la literatura portátil*. Barcelona: Anagrama. 2009. 5ª edición.

